This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

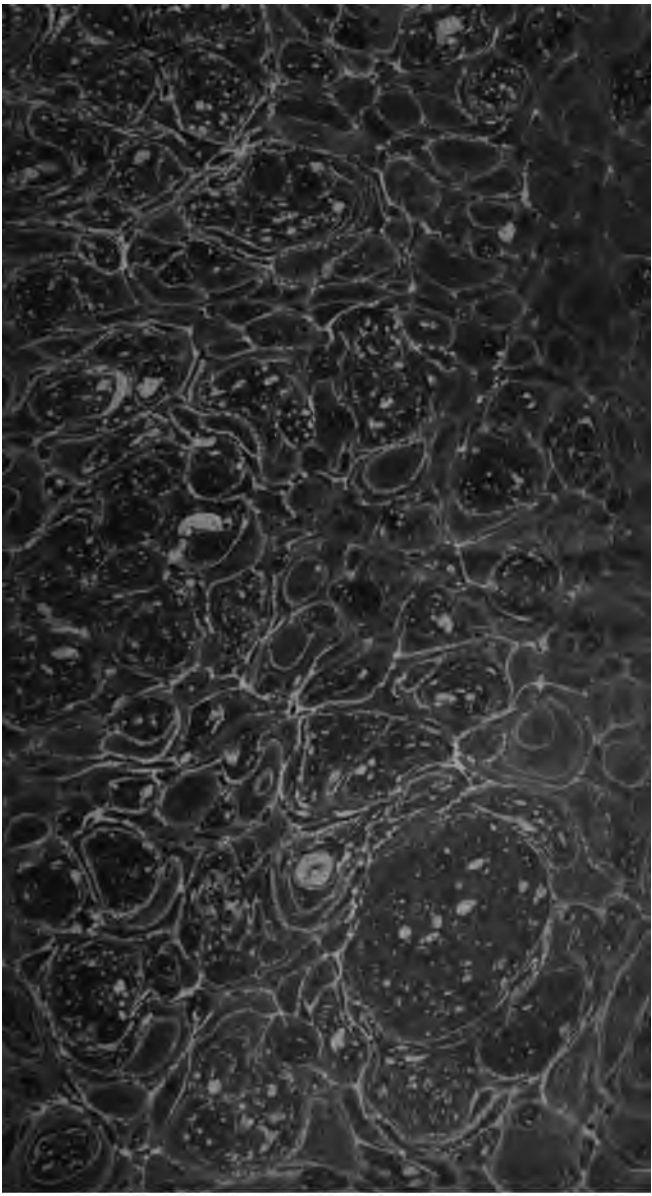
+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

LES LIVRES SONT NOS MEILLEURS AMIS
H.P. THIEME



FROM THE LIBRARY OF
HUGO PAUL THIEME
PROFESSOR OF FRENCH
1914 — 1940
HIS GIFT TO
THE UNIVERSITY OF MICHIGAN

PN
45
.B33
1824

PRINCIPES

DE

LITTÉRATURE.

TOME SIXIÈME.

DE L'ARRANGEMENT DES MOTS.
RÉFLEXIONS SUR LA LANGUE FRANÇAISE.
POLYEUCTE, TRAGÉDIE.
REMARQUES SUR CETTE TRAGÉDIE;

CHEZ LE MÊME LIBRAIRE.

Beautés de l'Histoire des Voyages, ou le La Harpe de la Jeunesse, contenant les Relations des Voyages les plus intéressans, et des Notices sur les mœurs, la religion, les usages des principaux Peuples de la terre, rédigées d'après La Harpe, Humbold, Peron, Macartney, Barrow, Levaillant, la Peyrouse, etc.; *Paris*, 2 gros vol. *in*-12, *ornés de* 12 *planches*.

Cours de Rhétorique et de Belles-Lettres, par Hugues Blair, Docteur en Théologie de la Société Royale d'Edimbourg, l'un des ministres de l'Eglise cathédrale, professeur de Rhétorique et de Belles Lettres à l'Université d'Edimbourg; traduit de l'anglais par M. P. Prevost, Professeur de Philosophie à Genève, Correspondant de l'Institut national, de l'Académie royale de Berlin, des Sociétés royales de Londres et d'Edimbourg, etc., seconde édition, revue, corrigée et augmentée des passages omis, dont quelques uns nouvellement traduits par l'Auteur, et d'autres en texte original anglais, qui n'ont pu être rendus convenablement en français; *Paris*, 1824, 2 vol. *in*-8°, de 1280 pages.

Grandeur (la) de Dieu dans les merveilles de la nature, poëme par Dulard, huitième édition; *Paris*, *in*-12.

Valère Maxime, *latin-français en regard*, traduction nouvelle par MM. Peuchot, ancien Agrégé de l'Université de Paris, et ancien Professeur au collége de Langres; et E. P. Allais, éditeur de Sénèque et de Lucrèce, *latin-français en regard*, traduction de La Grange; *Paris*, 2 vol. *in*-12.

PRINCIPES
DE
LITTÉRATURE,

PAR L'ABBÉ BATTEUX, Charles

DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE ET DE CELLE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES.

NOUVELLE ÉDITION,

REVUE ET CORRIGÉE AVEC SOIN

PAR E. P. ALLAIS,

ÉDITEUR ET TRADUCTEUR DE PLUSIEURS OUVRAGES CLASSIQUES.

TOME SIXIÈME.

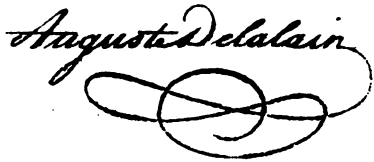
PARIS,

DE L'IMPRIMERIE D'AUG. DELALAIN,

Libraire-Edit., rue des Mathurins-St.-Jacques, N°. 5.

1824.

Toutes mes Editions sont revêtues de ma griffe.



H P. Thorne
5-7-41

AVANT-PROPOS.

Quelque intéressant qu'il soit pour les gens de lettres de connaître l'art et le soin que mettaient les Grecs dans leurs compositions littéraires, j'avoue que cet intérêt n'aurait pas suffi pour me déterminer à traduire cet ouvrage de Denys d'Halicarnasse, s'il n'avait pas été aidé par un autre motif.

Le plan de cet ouvrage est tel, qu'il semble fait exprès pour nous inviter à faire la comparaison de notre langue et de nos écrivains avec la langue et les écrivains grecs. Tous les points de comparaison y sont donnés avec une telle précision, qu'il n'est presque pas possible, en le lisant, de ne pas jeter un regard sur nous-mêmes, et de ne pas nous dire : Avons-nous cette partie? ne l'avons-nous pas? Avons-nous ces moyens? avons-nous cet art si subtil, et cette patience tant célébrée de Démosthène, de Platon, d'Isocrate? Cette patience et cet art sont-ils absolument nécessaires pour faire de bons et d'excellens ouvrages? Car,

s'ils le sont, comme nous ne pouvons guère nous dissimuler que nos écrivains ne les ont pas eus à ce haut degré, il s'ensuit qu'ils se trouveraient rangés dans une classe très-inférieure aux Grecs; conséquence qu'il nous est permis de n'accorder qu'après en avoir bien examiné et pesé les prémices.

Les Grecs croyaient que leur langue était la plus belle et la plus parfaite de toutes les langues; ils croyaient que leurs auteurs devaient servir de règle et de modèle aux écrivains de toutes les nations: nous le croyons de même qu'eux. Mais nous croyons aussi que, si les partisans des modernes avaient laissé écouler tout le siècle de Louis XIV et une partie de celui de Louis XV, leur cause aurait été plus aisée à soutenir, et qu'ils auraient pu rendre la prééminence des anciens douteuse sur plusieurs points. Ce n'est point ici le lieu d'entrer dans les preuves: peut-être en résultera-t-il quelques-unes de cet ouvrage même et de quelques réflexions que nous avons cru devoir y ajouter.

Denys d'Halicarnasse vint à Rome quelque temps après la bataille d'Actium, c'est à-dire dans le siècle le plus beau et le plus épuré de la littérature romaine. Il pose dans son ouvrage des principes qui paraissent solides et

vrais ; il les applique avec justesse ; il analyse des morceaux choisis des plus grands auteurs ; il en tire des conséquences conformes au bon goût : son ouvrage, en un mot, semble avoir tout ce qu'il faut pour faire loi. Cependant, trois siècles et demi après lui, Denys Longin, qui ne pouvait ignorer cet ouvrage, en fait un sur la même matière et sous le même titre. Etait-ce pour dire les mêmes choses que Denys d'Halicarnasse ? l'ouvrage eût été inutile. Etait-ce pour établir une autre doctrine ? il n'aurait donc pas été content de celle de Denys d'Halicarnasse. Car Longin n'était pas homme à s'emparer des pensées d'autrui simplement pour leur donner une nouvelle forme. Et d'ailleurs le traité de Denys d'Halicarnasse, écrit avec autant d'ordre, de clarté, de précision, que d'art et de soin, a les qualités qui font la perfection d'un ouvrage didactique : quant à la forme, je n'expose ici qu'un doute. Tanneguy Lefevre a été plus hardi dans ses notes sur Longin : *Ergo etiam post Halicarnasseum*, περὶ Συνθέσεως Ὀνομάτων, *scripserat D. Longinus : dolor ingens, damnum ingens, quod libri perierunt ! Longe enim acrius nostri Dionysii judicium et exquisitius multo, quam Dionysii Halicarnassei ;*

quod olim fuse ostendam ex iis locis, quos uterque examinavit. Je n'ai rapporté ce jugement de Lefevre que pour justifier d'avance la liberté que j'ai prise en deux ou trois occasions de n'être pas entièrement de l'avis de mon auteur, que je crois, du reste, dans les meilleurs principes, et dont les jugemens, quoi qu'en dise le critique, me paraissent dictés par la raison et le bon goût.

J'ai traduit et inséré dans le texte de la traduction tous les morceaux grecs qui sont cités par l'auteur : mais il a fallu y laisser aussi le texte grec, sur lequel portent les analyses et les preuves, et les raisonnemens de l'auteur ; ce qui fait une bigarrure de grec et de français assez désagréable, mais qui sera excusée par la nécessité.

Il y a quelques termes, tels que τὸ ἡδὺ, τὸ πιθανὸν, τὸ πρέπον, qui n'ont pu être rendus que par des termes d'une signification approchante : nous avons mis le terme grec à côté de sa traduction, afin que le lecteur puisse y suppléer lui-même et rendre à l'idée du texte ce que la traduction pourra lui avoir fait perdre.

ONZIÈME TRAITÉ.

DE L'ARRANGEMENT DES MOTS,

TRADUIT DU GREC DE DENIS D'HALICARNASSE.

CHAPITRE I.

Utilité de cet Ouvrage.

JE *veux aussi, mon fils, que vous receviez de moi un présent* (1), disait la belle Hélène au jeune Télémaque qu'elle avait reçu chez elle. J'use de ces paroles en ce jour, mon cher Rufus (2), qui est celui de votre nais-

(1) « Δῶρόν τοι καὶ ἐγώ, τέκνον φίλε, τοῦτο « δίδωμι. »
Odyss. l. XV, v. 125.

(2) Rufus était un jeune seigneur romain auquel Denis d'Halicarnasse donnait des leçons de littérature, comme il paraît par ce qu'il dit

sance, et que vous célébrez pour la première fois depuis que vous êtes parvenu à l'âge viril : c'est un jour que j'honore, et qui sera toujours pour moi la plus agréable des fêtes.

Je ne vous dirai point, comme cette princesse au jeune héros, que c'est l'ouvrage de mes mains, ni que vous le conserverez pour l'offrir à votre jeune épouse le jour de votre hymen ; mais je dirai que c'est une production de mon esprit, un fruit de mes réflexions et de mes études, et qu'il pourra vous être de quelque usage dans le cours de votre vie, lorsque vous aurez à parler en public. J'ajouterai qu'il sera utile et même nécessaire, du moins je le pense, à tous ceux qui auront à traiter des affaires importantes dans des discours oratoires (1), quelque âge qu'ils aient,

---

lui-même dans le chapitre XX, où il réserve quelques détails pour ses explications particulières des auteurs. On sait que, chez les Grecs et les Romains, il y avait des jours fêtés et des occasions dans lesquelles les amis, les cliens, les hôtes faisaient des présens à leurs amis, à leurs patrons, à leurs hôtes, et que l'anniversaire de la naissance était un de ces jours.

(1) *Discours oratoires.* C'est ainsi que nous avons rendu ces deux mots grecs, λόγοι πολιτικοί.

et quelque habiles qu'ils soient déjà dans cette partie; mais qu'il le sera surtout aux jeunes gens qui n'ont encore reçu que les premières leçons de l'éloquence, tel que vous êtes vous-même, Rufus, digne fils d'un père vertueux, le plus cher et le plus respectable de mes amis.

Il y a dans tout discours deux points à

La chose même explique les mots. Il n'y a en toutes langues que deux sortes de discours; le discours familier, et le discours soutenu ou oratoire : l'un simple, sans art, sans nombres, sans expressions choisies; l'autre préparé avec soin, nombreux, travaillé dans toutes ses parties, selon certaines règles, pour soutenir les gestes et les tons de la voix dans l'action, et être soutenu par eux. C'est Denis d'Halicarnasse lui-même qui nous en donne cette idée dans le chapitre XXVI. Voici ses paroles : « Il y a, dit-il, un langage « simple et populaire qu'on emploie dans les « conversations..... Et il y en a un autre qu'on « peut appeler *civil*, πολιτικός, qui s'emploie « dans les affaires graves et publiques : celui-ci « est préparé et fait avec un certain art. » Mais le titre même de cet ouvrage en annonce assez l'objet. Qui s'avisera de faire un traité sur l'arrangement des mots dans la conversation, dont le caractère essentiel est l'aisance, la liberté, la simplicité, et même la négligence? Longin, dans son traité du Sublime, a aussi employé l'expression λόγος πολιτικός, et Despréaux convient qu'il signifie un discours grave, soutenu, mais qui rejette toutes les afféteries et les bouffissures des discours des rhéteurs.

considérer, les choses et les mots. Les choses appartiennent à l'invention, les mots à l'élocution. Tous ceux qui se livrent à l'art oratoire doivent s'occuper également de ces deux parties. Mais la science des choses, longue et difficile par elle-même, et peu à la portée des jeunes gens, ne convient guère qu'à l'âge mûr, et suppose beaucoup de connaissance des hommes et des faits, et une certaine expérience qui ne s'acquerra que par l'usage de la vie, au lieu que ce qui regarde la beauté des mots semble, comme les fleurs, appartenir de droit à la jeunesse. On voit les jeunes gens transportés, extasiés à la vue d'une expression neuve et brillante; et s'ils ne sont pas conduits et retenus par les règles, ils courent risque de laisser échapper *tout ce qui leur vient*, comme on dit, *sur la langue*, sans s'embarrasser du choix des termes qu'ils emploient, ni de leur arrangement.

C'est donc pour vous donner ces instructions dont on a besoin à votre âge, et pour vous inspirer le goût de bien parler et de bien écrire, que j'ai composé cet ouvrage, dont peu d'au-

teurs, soit dialecticiens, soit rhéteurs, ont eu l'idée (1), et qu'aucun d'eux, au moins selon moi, n'a exécuté jusqu'à présent (2) d'une manière même médiocre. Si mon loisir me le permet, j'en ferai un second *sur le choix des mots*, afin que vous ayez tout ce qui concerne ce qu'on appelle élocution oratoire : c'est un présent que je vous réserve pour l'an prochain, à pareil jour que celui-ci, si les dieux me conservent. Aujourd'hui il ne sera question que de l'arrangement des mots, parce que c'est le sujet qui m'est venu le premier dans l'idée. En voici le plan.

J'examinerai d'abord ce qu'on entend par arrangement des mots, quels

---

(1) Le manuscrit du roi, n°. 3506, retranche la négation devant ἰκανοῖς.

(2) Il eût pu ajouter, *du moins chez les Grecs*. Les livres de Cicéron sur l'art oratoire existaient, et c'est le plus bel et le plus grand ouvrage de l'antiquité sur le choix et l'arrangement des mots. Denis d'Halicarnasse les avait lus ; pourquoi n'en fait-il pas mention ? Au reste Quintilien lui rend la pareille : il ne cite que Cicéron sur l'arrangement des mots ; et s'il cite une fois Denis d'Halicarnasse, c'est pour n'être pas de son avis.

sont les effets de cet arrangement, quelle en est la fin, et par quels moyens on peut arriver à cette fin. Je dirai ensuite quelles sont en général les principales espèces d'arrangemens que peuvent recevoir les mots, quels sont les caractères de chacune de ces espèces, et quelle est la meilleure de ces espèces, et enfin ce que c'est qu'un certain assaisonnement poétique qu'on peut donner à la prose, et réciproquement ce que c'est qu'une certaine aisance que la poésie doit emprunter de la prose, et ce qui, dans l'un et l'autre genre, peut être regardé comme le point de la perfection. Tels sont les objets sur lesquels je me propose de vous entretenir.

CHAPITRE II.

Ce qu'on entend par Arrangement des Mots.

L'ARRANGEMENT des mots, comme le terme le fait assez entendre, consiste dans une certaine disposition des mots les uns à l'égard des autres dans une même phrase.

Les mots sont ce qu'en grammaire on appelle *élémens* ou *parties d'oraison.*

Théodecte et Aristote, et les autres philosophes du même temps, n'en comptaient que trois ; les noms, les verbes et les conjonctions. Ceux qui sont venus après, et principalement les stoïciens, en ont compté quatre, en séparant les articles d'avec les conjonctions. Leurs successeurs en ont fait cinq, en séparant les noms appellatifs d'avec les noms propres (1). Quel-

(1) C'est ainsi que nous traduisons le mot ὀνοματικῶν, que Denis d'Halicarnasse oppose à

ques Grammairiens ont fait encore une classe à part des pronoms, et alors il y a eu six parties d'oraison. Enfin on a séparé les verbes des adverbes, les prépositions des conjonctions, les participes des adjectifs. Il y a même encore d'autres subdivisions sur lesquelles il y aurait assez de quoi s'étendre. Mais que ces parties d'oraison soient au nombre de trois, de quatre, ou plus, si l'on veut, il nous suffit de savoir qu'en les joignant ensemble on en fait des phrases qui sont des membres, qu'en joignant les membres on en fait des périodes, et que les périodes jointes ensemble forment ce qu'on appelle un *discours*.

L'arrangement dont il est question dans ce traité consiste donc à placer comme il convient les mots à l'égard

---

προσηγορικά, sous lequel il comprend, dans son chapitre XXII, les noms substantifs, χορὸς, *chœur;* les patronimiques, Ἀθηναῖος, *Athénien;* les adjectifs, κλυτὸς, *célèbre;* de manière que προσηγορικὸς est un nom générique qui comprend tous les noms, excepté les noms propres : ce n'est qu'en ce sens que cette division peut être juste. Varron, *lib.* I. *de Analogia*, dit formellement que par le mot *nomen* on entend les noms propres, comme *Paris*, *Helena*, etc.

des mots, les membres à l'égard des membres, et à faire de tout le discours un tissu continu de périodes ; et quoique cette partie ne vienne naturellement qu'après celle qui a pour objet le choix des mots, il n'en est pas moins vrai que dans le discours elle opère plus sûrement que le choix des mots la grâce et la force, et par conséquent la persuasion. Je conviens que la partie du choix des mots a été traitée au long par les philosophes et les rhéteurs, et que celle de l'arrangement des mots ne l'a pas été de même, à beaucoup près ; mais ce n'est pas un préjugé contre celle-ci. L'arrangement des mots a le même effet dans le discours que dans les autres arts où on emploie des matériaux différens. Dans l'architecture, dans les manufactures, dans la broderie et autres arts semblables, l'arrangement des parties ne vient qu'après le choix des matériaux ; et toutefois c'est l'arrangement qui a le premier rang : quant à l'effet, le choix des matériaux n'a que le second. Il n'est donc pas étonnant que la même chose arrive dans l'élocution oratoire ;

et afin qu'il n'en reste aucun doute, je vais le prouver par des exemples.

CHAPITRE III.

Effets de l'Arrangement des Mots.

Toute diction par laquelle nous exprimons nos pensées est liée par une certaine mesure ou ne l'est pas : or je dis que l'un et l'autre genre, c'est-à-dire les vers et la prose, doivent toute leur beauté aux liaisons et à l'accord des expressions, et que, si les expressions sont jetées sans ordre et comme au hasard, elles ôtent aux pensées mêmes tout leur mérite. On a vu des poëtes, des historiens, des philosophes, des orateurs qui savaient trouver les expressions les plus belles et les plus heureuses, mais qui en ont perdu tout le prix, faute d'avoir su les arranger : d'autres, au contraire, qui n'ont employé que les expressions les plus or-

dinaires et les plus communes, ont su, par le seul arrangement qu'ils leur ont donné, répandre des grâces infinies sur leur discours. L'arrangement semble être au choix des mots ce que les mots sont aux pensées : en vain emploîrez-vous les plus belles pensées, si elles sont *mal rendues par les mots*; en vain emploîrez-vous les mots les plus beaux, les mieux choisis, si vous ne savez pas les assembler d'une manière gracieuse et convenable.

Et afin qu'on ne s'imagine pas que j'avance rien sans preuve, je vais montrer, par quelques morceaux en vers et en prose, que dans l'élocution l'arrangement des mots fait plus que le choix. Je les tire d'Homère et d'Hérodote : par ces deux auteurs on pourra juger des autres.

Ulysse arrive le matin chez le pasteur Eumée, à l'heure du déjeûner, comme c'était l'usage dans la première antiquité : tout à coup se présente Télémaque, revenant de son voyage du Péloponèse. Rien de si petit et de si commun que les détails de ce moment, et rien de si agréable dans l'exposé

qu'en fait le poëte, D'où cela vient-il? On va le voir :

Τὸν δ' αὖτ' ἐν κλισίῃς Ὀδυσεὺς (1)....

Eumée avec Ulysse auprès de ses foyers
Se hâtait d'apprêter les mets hospitaliers
Dont l'aube matinale avait amené l'heure.
Et déjà délaissant leur tranquille demeure,
Les compagnons d'Eumée allaient au sein des bois
Promener les troupeaux dociles à leur voix,
Quand Télémaque enfin revit ce lieu champêtre :
Les chiens à son abord reconnurent leur maître,
Et, sans frapper les airs de leurs cris menaçans :
Coururent lui porter leurs transports caressans.

Ulysse, au même instant observant leur silence :
« C'est quelque ami, dit-il, qui vers ces lieux s'avance;
Voyez ces animaux que leur instinct conduit
Accourir sur ses pas sans fureur et sans bruit. »
Il achevait ces mots, quand vers le toit rustique
Télémaque s'avance, et s'arrête au portique.

Eumée à son aspect laisse fuir de sa main
Son vase couronné de la pourpre du vin ;
Il vole vers ce maître, objet de sa tendresse,
Le saisit dans ses bras, le serre, le caresse,
Baise en pleurant ses mains, et son front, et ses yeux.

Traduction de M. de Rochefort.

On ne saurait disconvenir que ces vers ne soient très-agréables. Or en quoi consiste cet arrangement? d'où vient-il? Du choix des mots. On n'y en voit que d'ordinaires et de très-

(1) Odyss. XVI, 1-16.

communs, tels qu'en emploie le laboureur, le matelot, le simple artisan, qui ne songe guère à bien dire ni à choisir ses expressions. Cela est si vrai, que, si on décompose ces vers, on n'y verra que la prose la plus simple, et qui ne semblera rien moins que faite pour la poésie : on n'y voit point de ces métaphores hardies, de ces termes insolites, de ces abus heureux ; aucune figure grammaticale ; point de mots étrangers ni fabriqués par le poëte. Que reste-t-il donc pour produire ce charme qu'on éprouve, si ce n'est l'arrangement des mots? Il y a mille exemples de cette espèce dans ce poëte, que tout le monde connaît ; celui-ci me suffit dans l'occasion présente.

Passons à la prose, et voyons s'il en résultera le même effet, c'est-à-dire si, malgré l'extrême simplicité des idées et des expressions, on y trouvera le même charme et le même agrément. Hérodote raconte qu'un certain roi de Lydie qu'il nomme Candaule, et que d'autres nomment Myrsile, aimait passionnément sa femme, et qu'il voulut faire juge de sa beauté un de ses favoris : celui-ci s'en défendit d'abord ;

mais le roi persistant dans sa volonté, le favori fut contraint d'obéir. Le fait n'a rien non seulement de grand ni de noble, ni qui prête à la beauté de l'élocution; il a au contraire quelque chose de bas, qui approche même de l'indécence plus que de l'honnêteté. Il est toutefois si heureusement rendu, que le récit de la chose est plus agréable que la chose même; et de peur que le dialecte ionien n'en impose à l'oreille par sa douceur, j'y ai substitué le dialecte attique, qui a quelque chose de plus ferme, et me suis bien gardé d'y ajouter le moindre embellissement:

« Γύγη, οὐ γάρ σε δοκῶ (1)..... »

« Gygès (car tu ne crois pas ce que « que je te dis de la beauté de la reine; « on en croit moins ses oreilles que ses « yeux), je veux donc que tu en sois « juge toi-même. — Vous n'y pensez « pas, mon maître, s'écria Gygès. « Une femme qui a dépouillé ses ha- « bits a dépouillé sa pudeur. Nous « ne devons rien voir que ce qui

(1) Hér. liv. I.

« est à nous ; c'est une maxime des « sages : et d'ailleurs je suis persuadé « de ce que vous me dites, que la « reine est la plus belle femme de l'u- « nivers. N'exigez rien de moi de plus, « je vous en conjure.—Je vois, lui ré- « pondit le roi, que tu as de la dé- « fiance; mais ne crains rien : je n'ai « pas dessein de l'éprouver. Et pour ce « qui est de la reine, elle ne pourra « t'en vouloir, parce que la chose sera « tellement arrangée, qu'elle n'en saura « même rien. Tu te placeras derrière « la porte de notre appartement : j'ar- « riverai avec elle. Il y a à l'entrée un « siége sur lequel elle remet ses vête- « mens ; et quand elle se tournera pour « venir se mettre au lit, tu t'échap- « peras sans qu'elle t'aperçoive.—Gygès, « ne pouvant s'en défendre, obéit. »

On ne dira pas ici que c'est la beauté et la noblesse des expressions qui fait le charme du récit. On n'y voit rien qui annonce la recherche ou le choix des mots : ce sont les termes les plus familiers; il n'en fallait point d'autres. Car toutes nos pensées, tous nos sentimens ont leurs expressions qui leur répondent, et qu'on est presque forcé

d'employer par préférence à d'autres qui seraient plus nobles ou plus relevées. Et pour sentir qu'il n'y a rien ici de distingué ni de relevé dans les termes, il suffit de déconstruire les phrases, et de changer la place et l'ordre des mots.

Il y a une infinité d'autres exemples pareils dans Hérodote, et qui tous prouvent évidemment que c'est l'arrangement, plus que le choix des mots, qui fait la beauté et le charme de ses récits (1).

---

(1) L'arrangement des mots, ainsi que leur choix, y fait beaucoup sans doute. Mais doit-on compter pour rien la nature de l'objet même et la naïveté des idées? Si l'expression embellit les choses, ne doit-on pas convenir que du fond des choses il sort un certain agrément qui se répand sur les expressions?

CHAPITRE IV.

Qu'en dérangeant les Mots on détruit la beauté du Discours.

Pour faire encore mieux sentir cet effet de l'arrangement des mots, tant dans les vers que dans la prose, je vais prendre des passages de nos meilleurs poëtes et de nos meilleurs prosateurs, dont je ne ferai que changer la construction : on verra alors, de la manière la plus évidente, la grande différence que ce changement de construction mettra dans la prose et dans les vers. Voici trois vers d'Homère :

Ἀλλ' ἴχον, ὅστε τάλαντα γυνὴ χαρίεσσα ἀλιθὴς,
Ἥτε σταθμὸν ἔχουσα καὶ εἶριον, ἀμφὶς ἀγάλλει
Ἰσάζουσ', ἵνα παισὶν ἐείκοσι μισθὸν ἄρηται.
Iliad. XII, 433.

Comme une mère tendre au sein de l'indigence,
A ses jeunes enfans consacrant ses travaux,
Pèse avec soin sa laine en des bassins égaux.
Traduction de M. de Rochefort.

De ces trois vers héroïques de six pieds, qui marchent par le dactyle,

en déplaçant les mots, j'en fais, d'hexamètres qu'ils étaient, des tétramètres et d'héroïques, des prosodiques (1).

Ἀλλ' ἶχον, ὥστε γυνὴ χερνῆτις τάλαντα ἀληθὴς,
Ἥτ' εἴριον ἀμφὶς καὶ σταθμὸν ἔχουσ' ἀνέλκει
Ἰσάζουσ', ἵν' ἀεικέα παισὶν ἄρηται μισθὸν.

Ces vers sont alors semblables à ceux-ci, qu'on nomme priapés ou ithyphalliques :

Οὐ βίβλος, ὡς λέγεται, τοῦ νέου Διονύσου,
Κἀγὼ δ' ἐξ εὐεργεσίης ὠργιασμένος ἥκω.

---

(1) *J'en fais des tétramètres, des prosodiques.* Cette preuve est concluante. Il y a une prodigieuse différence entre le vers hexamètre et le tétramètre; et par le simple déplacement des mots de l'hexamètre, je fais un tétramètre: donc l'arrangement seul des mots fait une très-grande différence dans l'élocution.

Le vers *prosodique* est l'opposé du vers *épodique*; c'est le premier vers du distique élégiaque. Ainsi partout où il y a un vers plus grand, ou une strophe plus longue, suivi d'un vers plus petit, ou d'une strophe plus courte, qui figurent ensemble, ce qui précède est *prosodique*, et ce qui suit *épodique*. Voyez le tom. X des Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, page 247. Ainsi, dans l'exemple cité, le premier vers qui est tétramètre de huit pieds, est devenu prosodique à l'égard du suivant qui n'est que de sept, et du troisième qui n'est que de sept et demi, parce que ces derniers, dans leur décomposition, ont perdu des syllabes par l'élision.

« Je ne suis point un profane au « milieu de vous qui êtes initiés; je viens « moi-même de célébrer les orgies de « Bacchus. »

Voici d'autres vers d'Homère, auxquels je n'ajouterai ni n'ôterai rien, et dont je ne ferai que déplacer les mots; il en résultera le tétramètre qu'on appelle *ionique* (1) :

Ὡς ὁ πρόσθ' ἵππων καὶ δίφρου κεῖτο τανυσθείς,
Βεβρυχὼς, κόνιος δεδραγμένος αἱματοέσσης (2).

Asius, dépouillé de son audace altière,
Aux pieds de ses coursiers tombe et mord la poussière.

Déplacez les mots du second :

Αἱματοέσσης κόνιος δεδραγμένος, βεβρυχὼς,

Voici des vers sotadiques qui ressemblent à ce second vers :

---

(1) *Ionique.* Le vers ionique est celui qui se termine par le pied qu'on appelle *ionique*. Il y en a de deux espèces, dit Despautère; l'un *a majori* (on sous-entend *incipiens*), composé d'un spondée et d'un pyrrique, *prēcōnĭŭ;* l'autre *a minori*, composé d'un pyrrique et d'un spondée, *Dĭŏmēdēs*. Il est appelé ainsi, parce que les Ioniens employaient ce pied dans leurs vers.

(2) Iliad. XIII, 392.

Ἐνθ' οἱ μὲν ἐπ' ἄκραισι πυραῖς νέκυες ἔκειτο
Γῆς ἐπὶ ξένης, ὀρφανὰ τείχεα πρηλιόωντες
Ἑλλάδος ἱερῆς, καὶ μυχὸν ἐστίης πατρώης,
Ἥβην τ' ἐρατὴν, καὶ καλὸν ἠλίου πρόσωπον.

« Alors les morts étaient placés sur « le haut des bûchers, loin de leur « patrie et des murs de la Grèce, loin « des feux sacrés de Vesta ; ils ont « perdu pour jamais leur jeunesse flo- « rissante et la vue consolante du so- « leil (1). »

Je pourrais citer beaucoup d'autres vers et de diverses espèces, qui peuvent se rapprocher du vers héroïque, et faire voir qu'en conservant toujours les mêmes mots, le seul déplacement change non seulement l'espèce du vers, qui n'a plus la même mesure ni les mêmes pieds, mais encore que ce ne sont plus les mêmes figures, les mêmes couleurs, le même caractère d'élocution, les mêmes sentimens exprimés. Mais comme je serai obligé de toucher

(1) Il est inutile, pour la preuve, d'entrer dans les détails de la composition des vers priapés ou ithyphalliques, ou sotadiques, ainsi nommés ou de leur objet ou de leur auteur. Voyez, pour le vers sotadique, Quintilien, éd. de Capp. p. 608.

beaucoup d'autres points assez nouveaux pour la plupart de nos gens de lettres, qui pourraient m'appliquer ces vers d'Euripide, applicables à beaucoup d'autres choses : « Pourquoi, mon es-« prit, toucher ces matières subtiles? « pourquoi ces vains efforts? C'est appa-« remment pour vous distinguer de vos pareils ; » je pense qu'il est à propos de les omettre dans ce moment. Je passe à la prose ; et on va voir que la construction seule, quoiqu'on en conserve tous les mots, la change autant que les vers. Voici le commencement de l'histoire d'Hérodote, qui est connu de tout le monde (1) :

« Crésus, Lydien d'origine, était « fils d'Alyatte. Il régnait sur ces na-« tions qui habitent en deçà du fleuve « Halys, qui, coulant du midi au « nord entre la Syrie et la Paphla-

(1) Nous n'avons pas cru nécessaire de donner ici ces différentes constructions de la phrase d'Hérodote en grec, parce qu'il nous a paru que la traduction suffirait pour faire connaître la pensée de l'auteur, d'autant plus que les différences seront au moins aussi sensibles dans le français qu'elles pourraient l'être dans le grec.

« gonie, va se jeter dans la mer Noire : « c'est ainsi qu'on l'appelle (1). »

Déplaçons les termes, on ne trouvera plus dans ce récit ni le goût ni la marche du style historique.

« Crésus était fils d'Alyatte, et Ly- « dien d'origine. Il était roi de ces « nations qui sont en deçà de l'Halys, « fleuve qui coule du midi entre les « Syriens et les Paphlagoniens, et va, « dans la mer qu'on appelle Noire, se « jeter vers le Nord. »

Cette construction ressemble à celle-ci de Thucydide : « Epidamne est une « ville située à droite en allant vers le « golfe d'Ionie, qui a pour limitrophes « des barbares qu'on nomme Taulan- « tiens, nation illyrienne (2). »

Voici encore un autre arrangement de la même phrase d'Hérodote : « Crésus était fils d'Alyatte, et d'origine « lydienne. Les nations qui sont en « deçà de l'Halys l'avaient pour roi : « ce fleuve, coulant entre les Syriens « et les Paphlagoniens, va du midi se « jeter au nord dans la mer qu'on « appelle Noire.

(1) Hér. liv. I.
(2) Thuc. liv. I.

Voilà une construction digne d'Hégésias, c'est-à-dire brute, hérissée, baroque ; car c'est ainsi que ce coryphée des méchans écrivains, τῶν λήρων ἱερεύς, sait embellir son style : « D'une bonne « fête faisons-en deux.—Je suis de Ma- « gnésie la grande, Sipylien.—Bacchus « n'a pas versé une goutte dans les eaux « des Thébains : il est agréable à boire, « mais il fait devenir fou. »

Je me borne à ces exemples, que je crois suffisans pour établir ce principe, que le choix des mots fait moins d'effet dans l'éloquence que leur arrangement. C'est la Minerve d'Homère, qui, du même Ulysse, fait deux hommes différens ; l'un ridé, petit, défait, *semblable à un mendiant cassé de vieillesse* (1). Elle le touche de son sceptre : *c'est un héros d'une taille noble et majestueuse, dont la chevelure tombe en boucles, et flotte sur ses larges épaules* (2). Il en est de même de la construction : avec les mêmes mots, elle fait tantôt un langage

(1) Πτωχῷ λευγαλέῳ ἰγαλίγκιον, ἠδὲ γέροντι. Odyss. XVI, 273.

(2) Odyss. VI, 230.

commun et populaire qui rabaisse les pensées, tantôt un langage noble, élégant, qui les relève et les embellit; en un mot, c'est elle qui rend l'orateur supérieur à l'orateur, et le poëte supérieur au poëte.

Les anciens, presque tous, donnaient la plus grande attention à cette partie; et c'est ce qui a donné à leurs vers et même à leur prose cette perfection que nous admirons. Ceux qui sont venus après eux, si on en excepte un petit nombre, n'y ont pas apporté le même soin, et depuis encore on est venu au point de la négliger totalement : on est persuadé en général que ce soin est inutile, et ne contribue en rien à la beauté du discours. Qu'en est-il arrivé? qu'on ne peut soutenir jusqu'au bout la lecture de la plupart de nos ouvrages modernes : je parle de ceux de Philarque, de Duris, de Polybe, de Psaon, de Calantianus, de Démétrius, d'Hiéronyme, d'Antilogus, d'Héraclide, d'Hégésias de Magnésie et de cent autres; car je ne finirais pas en ce jour, si je voulais les nommer tous. Doit-on en être étonné, quand on voit

que ceux-là même qui font profession de philosophie, et qui donnent au public des traités de dialectique, se négligent dans cette partie à un point que j'en ai honte pour notre siècle? Je ne citerai que le stoïcien Chrysippe : personne n'a traité plus subtilement que lui la dialectique, et personne n'a plus mal construit ni plus mal arrangé ses mots.

Je dois dire pourtant qu'il y a eu quelques auteurs qui ont paru vouloir s'occuper de cette partie qu'ils croyaient nécessaire à l'art oratoire, et que même ils en ont fait des traités exprès : mais ils se sont tellement écartés de l'objet, qu'il semble qu'ils n'ont pas aperçu, même en songe, ce qui peut produire l'agrément des constructions.

Quand j'entrepris de traiter cette matière, je fis, comme on peut le croire, des recherches dans les différens auteurs qui pouvaient me fournir quelque idée. Je m'adressai surtout aux stoïciens, que je savais s'être occupés sérieusement de cette matière; car il faut leur rendre cette justice : mais dans aucun de leurs ouvrages je n'ai rien trouvé, je dis rien, qui méritât

d'être employé, ni qui pût convenir à mon objet (1). Chrysippe nous a laissé deux livres qui ont pour titre, *de l'Arrangement des Parties du Discours;* mais, comme le savent ceux qui les ont lus, il n'y est nullement question de l'art oratoire. Il y parle des propositions vraies et fausses, de celles qui expriment le possible ou l'impossible, le présent et l'avenir, des propositions amphibologiques, et autres semblables; ce qui n'a aucun rapport à l'art oratoire ni aux beautés de l'élocution : aussi n'en ai-je fait aucun usage.

J'ai examiné ensuite s'il n'y aurait pas dans la nature quelque principe relatif à cette partie; car, me disais-je en moi-même, la nature, dans tous les genres, doit fournir quelque règle, quelque principe fondamental, sur lequel l'art puisse bâtir et s'élever. Je saisis donc quelques vues qui semblaient indiquer la route; mais bientôt, ayant reconnu que cette route ne me menait pas où je voulais, où je

(1) Cet aveu relève infiniment le mérite de Cicéron dans ses ouvrages sur l'élocution oratoire, et prouve qu'il a tiré tout de son fonds et peu de chose des Grecs.

devais arriver, je fus contrains de l'abandonner (1). Je vais même rendre compte des idées que j'ai eues à ce sujet, et des raisons qui m'y ont fait renoncer, afin qu'on voie que, si je n'en ai pas usé, ce n'est pas faute de l'avoir essayé.

CHAPITRE V.

Que la Nature ne donne point de règles pour l'Arrangement des Mots.

J'AVAIS donc pensé d'abord que la nature devait être prise pour guide, et qu'elle devait régler la manière d'arranger les mots.

En conséquence je crus qu'il fallait placer les noms avant les verbes, parce

(1) Denys d'Halicarnasse a abandonné trop aisément cette idée, du moins je le crois. Si les préceptes qu'il va donner ne sont point fondés sur la nature, ils sont donc purement arbitraires ; car l'oreille même a ses principes fondés sur la nature, parce que qui dit l'oreille dit l'âme avertie par l'oreille : *Aures, vel animus aurium nuntio*, dit Cicéron, *naturalem quamdam in se continet vocum omnium mensionem.* Or. 179.

que le nom exprime la chose, et les verbes les rapports ou modifications de la chose. Car la chose doit être avant ce qui la modifie, comme dans Homère : Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα (1), *Virum mihi dic, Musa;* et Μῆνιν ἄειδε, θεὰ (2), *Iram cane, dea;* et Ἥλιος δ' ἀνόρουσε (3), *Sol exsiliit*, et d'autres semblables. Voilà les noms à la tête, et les verbes qui viennent après. Cette règle a un certain degré de vraisemblance, mais elle ne m'a point paru vraie. Car il y a dans le même poëte mille exemples du contraire, qui ne sont pas moins beaux, ni moins dignes d'être approuvés : Κλῦθί μοι, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος (4), *Ecoutez-moi, fille du grand Jupiter;* Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι (5), *Dites-moi, Muses;* Μνῆσαι πατρὸς σεῖο (6), *Souvenez-vous de votre père.* Voilà les verbes avant les noms, sans qu'on puisse blâmer cet arrangement.

J'avais cru encore qu'il serait mieux

(1) Odyss. I, 1.
(2) Iliad. I, 1.
(3) Odyss. III, 1.
(4) *Ibid.* IV, 762.
(5) Iliad. II, 484.
(6) *Ibid.* XXIV, 486.

de placer les verbes avant les adverbes, parce qu'il est naturel que ce qui agit ou reçoit l'action soit avant les circonstances qui accompagnent l'action, telles que la manière, le lieu, le temps, etc., toutes choses qui se marquent par les adverbes : Τύπτε δ' ἐπιστροφάδην (1), *Il frappait à coups redoublés ;* Ἤριπε δ' ἐξοπίσω (2), *Il tomba à la renverse ;* Ἐκλίνθη δ' ἑτέρωσε (3), *Il fut renversé de l'autre côté.* Dans ces exemples, les adverbes sont après les verbes. Cet arrangement a la même vraisemblance que dans le cas précédent, mais la règle n'est pas plus vraie. Car voici des exemples contraires : Βοτρυδὸν δὲ πέτονται (4), *En essaim, et comme un raisin, elles volent sur les fleurs ;* Σήμερον ἄνδρα φαόσδε (5), *Aujourd'hui naîtra un homme.* Assurément ces vers n'en sont pas moins beaux, pour avoir les adverbes avant les verbes.

J'avais cru qu'il fallait observer

(1) Iliad. XXI, 20.
(2) *Ibid.* XXII, 467.
(3) Odyss. XXII, 17.
(4) Iliad. II, 89.
(5) *Ibid.* XIX, 103.

l'ordre des temps, et présenter ce qui a été fait d'abord, comme dans ces vers :

Αὖ ἴρυσαν μὲν πρῶτα, καὶ ἴσφαξαν, καὶ ἔδειραν (1).

« On lui courba la tête, on l'é-
« gorgea et on lui ôta la peau. » Et ailleurs :

Λίγξε διὸς, νευρὴ δὲ μέγ' ἴαχεν, ἄλτο δ' ὀϊστός (2).

« L'arc se détend, la corde retentit,
« la flèche part. » Et encore :

Σφαῖραν ἵκετο· ἔρριψε μετ' ἀμφίπολον βασίλεια·
Ἀμφιπόλου μὲν ἄμαρτε, βαθείῃ δ' ἔμβαλε δίνῃ (3).

« La princesse lança la balle à sa
« compagne; la balle ne l'atteignit point,
« mais elle tomba dans le fleuve. » Très-bien, dira-t-on, je le veux. Cependant il y a une quantité de vers très-beaux, qui ont un autre arrangement que celui-là : Πλήξεν ἀνασχόμενος (4) *Il frappa en levant le bras*. Ne faut-il pas lever le bras avant que de frapper? Ἤλασεν ἄγχι στὰς (5), *Il le*

(1) Iliad. I, 459.
(2) *Ibid.* IV, 125.
(3) Odyss. VI, 115.
(4) *Ibid.* XIV, 425.
(5) *Ibid.* III; 449.

frappa, s'étant approché de lui. Ne fallait il pas s'approcher avant que de frappper?

Enfin je voulais que les noms propres, appellatifs, adjectifs, les pronoms fussent placés les uns à l'égard des autres, selon certaines règles, et de même les verbes, soit actifs, soit passifs, selon les temps, les modes, les personnes, etc.; mais toutes ces idées ont été détruites par les exemples contraires (1). Une construction plaît; la contraire plaît de même. J'ai donc cru devoir renoncer à cette idée: je n'en parle même aujourd'hui, aussi bien que des traités de nos dialecticiens, que pour avertir ceux qui pourraient en espérer quelque lumière de ne pas se fatiguer pour les entendre, et de se défier de ces titres de livres et des noms d'auteurs qui pourraient leur en imposer. *Voyez la première réflexion.*

---

(1) Littéralement : « Je voulais que les noms « propres précédassent les épithètes; les appella« tifs, les noms propres; les pronoms, les appel« latifs; et, dans les verbes, que les modes primi« tifs et directs fussent avant les dérivés, les défi« nis avant les infinitifs, et ainsi du reste; mais... »

Je reviens à mon sujet, dont cette discussion m'a écarté, et je répète ce que j'ai dit; que les anciens, tant poëtes qu'historiens, orateurs et philosophes, ont donné la plus grande attention à cette partie de l'art, et qu'ils n'ont pas cru devoir s'en rapporter au hasard pour joindre les mots avec les mots, les membres avec les membres, les périodes avec les périodes: ils avaient des règles. Quelles furent ces règles? C'est ce que je vais tâcher de reconnaître et d'exposer : je ne dirai pas tout, mais je tâcherai du moins de dire le plus nécessaire.

CHAPITRE VI.

Trois Opérations dans l'Arrangement des Mots.

Pour faire un changement convenable des mots, il y a trois opérations à faire : la première est de voir quelle partie d'oraison peut se joindre avantageusement avec une autre partie; la seconde, de voir sous quelle forme cette partie sera employée avec plus d'a-

vantage; la troisième, quand le choix des parties est fait, de voir quelle préparation elles peuvent recevoir, soit par retranchement, ou par addition, ou autrement, pour être mieux appropriées à l'usage auquel on les destine.

Pour me faire mieux entendre, je vais employer une comparaison tirée d'arts connus de tout le monde, comme l'architecture, soit civile, soit nautique, ou d'autres arts semblables. Quand l'architecte a ressemblé ses matériaux, pierres, bois, briques, etc., avant que de les employer, il a trois choses à faire : la première, d'examiner quel bois, quelle pierre, quelle brique doit aller avec tel autre bois, pierre ou brique; la seconde, de voir en quel endroit et sur quelle face sera posée chacune de ces pièces; la troisième, s'il y a quelque pièce d'une forme irrégulière, il la fait tailler, pour qu'elle joigne et qu'elle ait l'assiette qui convient. Les mêmes opérations ont lieu lorsqu'il s'agit d'un vaisseau à construire.

Je dis donc qu'il faut faire à peu près les mêmes opérations par rapport à l'arrangement des mots. Il faut examiner de quelle manière tel nom, tel

verbe ou telle autre partie d'oraison se joindra à telle autre; car toutes les manières de les joindre ne plaisent point également à l'oreille : voir ensuite quelle forme de ces noms, de ces verbes et de tout autre mot on emploîra pour les rendre agréables dans la composition; s'ils seront mieux, par exemple, au singulier ou au pluriel, dans les cas directs ou dans les cas obliques; si un masculin fera mieux qu'un féminin, ou un féminin mieux qu'un masculin ou un neutre; ainsi du reste; et dans les verbes, s'il faut préférer l'actif ou le passif (1), un mode ou un autre mode, un temps ou un autre temps. Les mêmes choses s'observent sur les autres parties d'oraison; car les détails me meneraient trop loin. Enfin, pour troisième opération, on verra ce qu'il y aura à changer dans chaque nom ou dans chaque verbe, pour qu'ils puissent avoir leurs assiette juste, et se lier parfaitement avec les autres parties.

---

(1) Τὰ ὀρθὰ, ἢ τὰ ὕπτια, *recta an supina. Supina verba*, les verbes qui marquent l'action reçue, *Meib. ad Sanc.* III, 9, n. 1.

Ces préceptes sont d'un plus fréquent usage dans la poésie que dans la prose; car dans celle-ci on doit se conformer à l'usage reçu. Celui qui a dit, εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα, a ajouté un ι au pronom pour l'euphonie; le sens n'en avait pas besoin. Il a dit κατιδὼν : ἰδὼν suffisait. Μήτ' ἰδίας ἔχθρας μηδεμιᾶς ἕνεχ' ἥκειν· ces deux élisions ont raccourci le membre de la période. On dit ἐποίησεν pour ἐποίησε, et ἔγραψε pour ἔγραψεν, ἀφαιρήσομαι pour ἀφαιρεθήσομαι, etc. Il y en a même qui ont dit χωροφιλῆσαι pour φιλοχωρῆσαι, et λελύσεται pour λυθήσεται. Toutes ces petites altérations n'ont d'autre objet que de faire figurer les mots d'une manière plus avantageuse dans la construction.

CHAPITRE VII.

Manière d'arranger les Membres des Périodes.

On a vu dans le chapitre précédent ce qui doit s'observer à l'égard des mots pris séparément : ce qu'on appelle *membres de périodes* demande un peu plus de discussion.

Les membres d'une période doivent jouer ensemble, et paraître, pour ainsi dire, amis, et faits les uns pour les autres.

Il faut ensuite leur donner à chacun une conformation convenable, les accourcir ou les allonger selon les cas, en un mot leur donner la forme qu'on croit la meilleure dans l'endroit où ils se trouvent ; ce qui s'apprend par l'expérience même. Souvent un membre placé avant ou après un autre aura plus d'agrément, plus de poids ; et placé autrement, il sera ignoble et sans force. Par exemple, voici une période de Thucydide dans la harangue des Platéens,

qui est aussi élégante qu'affectueuse : « Mais vous, Lacédémoniens, qui êtes « notre seul espoir, nous avons à « craindre que vous ne soyez pas tou- « jours constans dans la même résolu- « tion(1). » Qu'on change l'ordre de ces deux membres : « Nous avons à craindre « que vous ne soyez pas toujours cons- « tans dans la même résolution, vous, « Lacédémoniens, qui êtes notre seul « espoir. » Ce n'est plus la même grâce ni la même force. En voici une de Démosthène : « Vous convenez « qu'il est permis d'accepter des bien- « faits, et vous ne voulez pas qu'il soit « permis d'en témoigner de la recon- « naissance. » Déplacez les membres : « Vous ne voulez pas qu'il soit permis « de reconnaître les bienfaits, et vous « convenez qu'il est permis de les ac- « cepter. » Ce n'est plus la même impulsion ni le même poids, du moins il me le semble.

---

(1) Thuc. III, 57.

CHAPITRE VIII.

Manière de former les Membres des Périodes.

On vient de voir qu'il y a un art pour placer les membres des périodes; il y en a un aussi pour les composer.

Il y a plusieurs manières de figurer le langage. On parle tantôt affirmativement, tantôt avec doute; on interroge, on prie, on commande, on fait des suppositions, etc.; toutes figures qui, étant différentes, demandent aussi des arrangemens de mots différens. Le nombre de ces figures, tant de mots que de pensées, est si grand, qu'il n'est pas possible de les embrasser d'une vue générale; et outre que les détails seraient longs, la discussion en serait difficile et profonde. Il suffira de savoir qu'un membre de période, figuré de telle manière ou de telle autre, n'aura ni le même sel, ni la même force. Si, par exemple, Démosthène avait dit, « Après avoir parlé, j'ai dressé le dé« cret; après avoir dressé le décret,

« je me suis chargé de l'ambassade, et, « dans l'ambassade, j'ai persuadé les « Thébains, » sa période n'eût pas eu autant de grâce ni de force qu'elle en a. « Me suis-je contenté de le dire ? n'ai-je « pas formé le décret ? Ai-je seulement « formé le décret ? ne me suis-je pas « chargé de l'ambassade ? Me suis-je « seulement chargé de l'ambassade ? « n'ai-je pas persuadé les Thébains. » Je ne finirais pas, si je voulais donner des exemples des autres figures : celui-ci est suffisant pour mettre sur la voie.

CHAPITRE IX.

Manière d'orner les Membres des Périodes.

Pour orner les membres des périodes, on fait quelquefois des additions peu nécessaires au sens, et quelquefois des retranchemens qui semblent rendre le sens incomplet; ce qui ne se pratique jamais ni par les orateurs ni par les poëtes que pour rendre leurs compositions plus agréables et plus belles : cela n'a pas besoin de longues preuves.

Voici, dans Démosthène, une addition peu nécessaire au sens : « Oui, agir « ainsi, et me tendre des piéges pour « me surprendre, c'est me faire la « guerre, quoiqu'on ne lance pas encore « contre moi les flèches ni les javelots. » Sans cette addition, *ni les javelots*, la période eût été trop courte, et dès-lors peu agréable à l'oreille.

Il en est de même de celle-cide Platon, dans l'oraison funèbre (1). Tout le monde conviendra qu'elle pouvait se passer des derniers mots : « Quand un « orateur sait louer dignement les gran- « des actions, il renouvelle le souvenir « et la gloire de ceux qui les ont faites « dans l'esprit de ceux qui l'écoutent. » *De ceux qui les ont faites* n'était pas nécessaire au sens ; il n'est là que pour faire figurer le second membre avec le premier, et soutenir le membre de la période.

Et cette répétition d'Eschine : « Vous « agissez contre vous-même, vous agis- « sez contre les lois, vous agissez contre « le pouvoir souverain du peuple. » Ces trois membres si fameux sont encore

(1) Voy. le Ménexène, pag. 236, éd. d'H.

dans le même cas. Ils pouvaient être réduits à un seul : *Vous agissez contre vous-même, contre les lois, contre le pouvoir souverain du peuple.* L'orateur n'a eu d'autre objet que de donner plus de grâce à son élocution ; et en lui donnant plus de grâce, il en a doublé la force. Voilà des ornemens par addition ; en voici par retranchement.

Ceux-ci ont lieu quand quelques-unes des choses qui doivent être dites pourraient déplaire aux auditeurs ou leur causer quelque embarras, et qu'en les retranchant le discours en a plus de grâces. Tels sont ces deux vers de Sophocle :

Je veille, je regarde et souvent je me lève;
Je garde plus que je ne suis gardé.

Ce second vers est composé de deux membres. S'ils eussent été exprimés dans toute leur intégrité, le poëte eût dit : *Je garde plutôt moi-même les autres que je ne suis gardé par eux* (1). Mais alors le vers n'y était

(1) Tout le monde connaît la fameuse ellipse de Racine :

Je l'aimais inconstant; qu'eussé-je fait fidèle?

plus, et d'ailleurs ce n'était plus la même grâce.

Voici un exemple dans la prose : *Je ne dirai pas combien il est injuste d'ôter à tous l'immunité, parce qu'on veut l'ôter à quelques-uns.* Si on eût donné à cette période toute son étendue, elle aurait pu être rendue ainsi : *Je ne dirai pas combien il est injuste d'ôter l'immunité à tous ceux qui ont droit d'en jouir, parce que vous voulez en priver ceux que vous accusez.* Mais Démosthène en a jugé autrement, et a mieux aimé la serrer, la rendre pleine, que de lui donner plus d'étendue.

C'en est assez sur l'article des périodes. Il est aisé de voir que, quand il y a une suite de périodes, celles qui suivent doivent avoir un certain accord avec celles qui précèdent; mais le style périodique n'est pas de mise partout. Cette matière, au reste, appartient à la rhétorique : c'est à elle à enseigner où et jusqu'à quel point on peut ou on ne peut pas employer ce genre de style.

CHAPITRE X.

Quel objet doit se proposer un Auteur qui compose.

Après les notions qu'on a données jusqu'ici, il est question de marquer le but, le point de vue que doit se proposer l'écrivain dans l'arrangement de ses mots.

Il y a deux choses auxquelles il doit tendre, tant dans la prose que dans les vers, *l'agréable et le beau*, ἥ τε ἡδονὴ καὶ τὸ κάλον; car l'oreille, ainsi que les yeux, demande ces deux choses. Quand nos yeux se portent sur une image, un tableau, sur des statues, des gravures et autres pareils ouvrages de l'art, et qu'ils y trouvent l'agrément réuni à la beauté, ils sont contens et ne demandent rien de plus. Quand je dis que l'agréable et le beau sont deux choses, et qu'on peut avoir l'un sans l'autre, c'est-à-dire, que la composition peut être belle sans être agréable et douce, et douce et agréable sans

être belle dans la rigueur du terme, on ne doit en témoigner aucune surprise : c'est un fait. Thucydide et Antiphon de Rhamnuse ont la beauté, et l'ont plus qu'aucun autre écrivain ; mais ils ont peu de douceur et d'agrément. Ctésias et Xénophon ont la douceur et l'agrément autant qu'on peut l'avoir, mais ils n'ont pas le même degré de beauté. Je parle de leur style en général ; car il y a chez eux quelques exceptions. Il y a dans les premiers des endroits qui ont l'agrément, comme il y en a dans les derniers qui ont la beauté. Hérodote a les deux ; l'agrément et la beauté.

CHAPITRE XI.

Ce qui constitue l'agréable et le beau.

Or quatre choses produisent l'agréable et le beau dans l'arrangement des mots ; le chant, le rhythme, la variété et la convenance, qui suit les trois autres (1).

(1) On verra, par ce qui suit, que le chant

Sous l'agréable je range l'aménité, la grâce, la facilité, et une certaine douceur qui s'insinue et qui persuade; et sous le beau je mets la magnificence, la gravité, la dignité, et une certaine sévérité qui impose et qui persuade aussi : toutes les autres qualités qui sont dans ces deux genres peuvent, ce me semble, être rapportées à celles-là. Voilà où tendent ceux qui écrivent, soit en vers, soit en prose : je ne vois pas qu'ils puissent avoir un autre but. Il y a plusieurs auteurs qui se sont distingués dans l'un et dans l'autre genre, même dans tous les deux. Je n'ai pas maintenant le loisir d'en donner des exemples : on en trouvera ci-après, lorsqu'il sera question des différens genres de composition. Je reprends ma division de l'agréable et du beau, afin de ne pas rompre le fil de mes idées.

J'ai dit que quatre choses plaisent à l'oreille; le chant, les rhythmes, la variété, et, par-dessus ces trois choses,

---

n'est que l'accent prosodique, qui, joint aux sons des syllabes, forme une espèce de mélodie continue et variée.

la convenance. L'expérience suffit pour le prouver, et la preuve est sans réplique quand l'éxpérience est universelle. Car qui est-ce qui n'est pas touché et comme enchanté par ce qui est mélodieux, et blessé au contraire par ce qui ne l'est pas? qui est-ce qui ne se sent pas adouci et comme apprivoisé par certains rhythmes, et offensé par d'autres? Je l'ai observé souvent dans nos théâtres, qui sont remplis d'auditeurs de toute espèce, ignorans et grossiers. J'ai vu qu'il y a en nous un sentiment vif, mais naturel, qui saisit la mélodie et la cadence, quand elles sont l'une et l'autre ce qu'elles doivent être. J'ai vu un excellent joueur de cithare sifflé par le peuple, pour avoir manqué une note et gâté le chant : la même chose est arrivée à un joueur de flûte aussi habile, parce qu'il avait joué faux et manqué un ton. Si on eût dit à quelqu'un de ces censeurs ignorans de prendre l'instrument et de jouer lui-même, il ne l'aurait pas pu sans doute. Pourquoi? parce que, pour exercer l'art, il faut la science, que nous n'avons pas tous, et que, pour le juger, il ne faut que le sen-

timent, que la nature nous a donné à tous.

C'est la même chose pour le rhythme. J'ai vu des théâtres entiers se soulever pour un battement manqué, pour un temps, pour une prononciation qui ne tombait pas au point juste.

La mélodie et les rhythmes font beaucoup de plaisir ; on en convient. En sera-t-il de même de la variété de la convenance ? oui, sans doute. Ces deux qualités font le plus grand plaisir, quand on les trouve dans un discours ; et quand on ne les y trouve pas, il n'est personne qui n'en ressente du désagrément. J'en juge par ce qui arrive dans la musique instrumentale, dans la poésie lyrique, dans la danse : qu'elles soient parfaites dans tout le reste et parfaitement exécutées, si la variété n'y est pas, s'il n'y a pas en même temps une certaine nuance qui convienne au sujet et aux circonstances, on sent l'ennui et le dégoût. Et cette comparaison n'est rien moins qu'étrangère à la matière que je traite ; car il y a dans le discours oratoire une sorte de chant qui ne diffère du chant

musical et de celui des instrumens que par le degré, et non par l'espèce. Oui, il y a dans le discours oratoire le chant, les rhythmes, les variations, la convenance; le chant, qui flatte l'oreille; le rhythme, qui soutient la voix; les variations, qui raniment l'attention, et la convenance, qui assaisonne tout : la différence n'est que du plus ou du moins.

Dans le discours, le chant de la voix se renferme dans l'intervalle de la quinte ou à peu près, c'est-à-dire qu'il ne s'étend pas au-delà de trois tons et demi, soit en montant vers l'aigu, soit en descendant vers le grave. Je ne veux pas dire que toute diction dans le discours soit prononcée avec ce même ton ou accent (1); je dis qu'une diction est prononcée

(1) Toutes les fois qu'il y a un accent aigu, il faut en supposer un grave qui le suit, pour le rabaissement de la voix au ton qui a précédé l'élévation : quand il se fait sur la même syllabe, on le marque par le circonflexe; quand il se fait sur la syllabe ou les syllabes suivantes, on ne le marque point, parce qu'il est une suite nécessaire de l'élévation sur la précédente.

avec l'accent aigu, une autre avec l'accent grave (1), une autre avec tous les deux. Mais de celles qui ont les inflexions, les unes les ont sur la même syllabe, qui alors s'appelle *circonflexe*; les autres les ont sur des syllabes différentes, ou elles se font sentir séparément. Dans les dissyllabes, il ne peut y avoir rien entre l'élévation et l'abaissement; mais dans les mots de plus de deux syllabes, quels qu'ils soient, celle qui a l'élévation est seule au milieu de toutes les autres qui ont l'abaissement.

Le chant musical des instrumens et de la poésie lyrique est bien loin de se renfermer dans cet intervalle. Commençant par l'octave, il module par la quinte, par la quarte, par le ton, par le demi-ton, et, selon quelques-uns, par le quart de ton qui est sensible (2) : les

---

(1) Les manuscrits du roi, n°. 1741 et 1797, après le mot ταττομένη, ajoutent ces mots, ἐπὶ τῆς αὐτῆς λέγεται τάσεως· ἀλλ' ἡ μὲν ἐπὶ τῆς ὀξείας· ἡ δὲ, qui sont nécessaires au sens.

(2) Le grec porte διεσιν, qui signifie *division* ou *partie divisée*, et qui, en suivant la marche de cette phrase qui se porte toujours à des intervalles plus petits, ne peut signifier qu'un

paroles y sont subordonnées au chant, et non le chant aux paroles; ce qui peut se prouver par beaucoup d'exemples, et en particulier par celui d'Euripide. C'est Électre qui parle ainsi dans l'Oreste :

Σῖγα, σῖγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης
Τίθετε, μὴ κτυπεῖτ'·
Ἀποπρίβατ' ἰκεῖσ' ἀπόπροθι κοίτας.

« Silence, silence, posez doucement « le pied, ne faites point de bruit; « éloignez-vous, n'approchez pas de « son lit. »

Dans le chant de ces trois mots, Σῖγα, σῖγα, λεπτόν, quoiqu'ils portent des accens graves et des aigus, c'est le même ton. Ἀρβύλης a la syllabe du milieu et la troisième sur le même ton encore, quoiqu'une même diction ne puisse avoir deux accens aigus. Τίθετε a la première grave, et les deux suivantes aiguës et du même ton. Le circonflexe de κτυπεῖτ' ne se sent point,

---

intervalle plus petit que le demi-ton, et par conséquent qu'un quart de ton. Ce quart de ton, selon quelques-uns, n'était pas sensible, et l'était selon d'autres : c'est pour cela que Denys d'Halicarnasse ajoute αἰσθητῶς. Voyez Plutarque, *de Musica*.

les deux syllabes étant chantées du même ton. Enfin ἀποπρόβατ' n'a point l'accent aigu de la syllabe au milieu, mais cet accent est rejeté de la troisième syllabe sur la quatrième (1).

La même chose se pratique à l'égard des rhythmes. Dans le discours on ne force ni ne transpose les temps rhythmiques d'un nom ou d'un verbe; on prononce longues les syllabes qui sont longues, et brèves celles qui sont brèves : mais dans le rhythme musical, on abrége souvent ce qui est long, on allonge ce qui est bref, de sorte qu'on y voit le contraire de ce qui était auparavant; et cela parce que les temps du chant ne sont point réglés sur la quantité des syllabes, et qu'au contraire la quantité des syllabes se trouve réglée par le temps du chant.

Après avoir établi la différence qu'il y a entre le chant musical et celui du discours, il serait naturel de dire comment la mélodie, je ne dis pas de la

(1) Voilà une comparaison détaillée entre le chant du discours, ou l'accent prosodique, et le chant musical, de laquelle il résulte que le chant du discours est subordonné au chant musical, et que celui-ci ne suit point les lois de l'autre.

composition lyrique, mais de la prose simple, tout agréable qu'elle est pour l'oreille, est chantante sans être un chant; et comment, se conformant aux rhythmes de la composition lyrique, elle peut être rhythmique sans être en rhythmes; et enfin quelle est la différence de ces deux caractères : c'est ce qui sera traité ci-après dans un lieu plus convenable. Je veux maintenant suivre mon objet, qui est d'examiner comment le discours oratoire aura, par le seul arrangement des mots, *en faisant abstraction du reste*, la mélodie des sons, la symétrie des rhythmes, la variété des nuances et la convenance avec le sujet, de manière qu'il en résulte toute la satisfaction possible pour l'oreille.

CHAPITRE XII.

Ce qui rend la Composition agréable.

Tous les mots d'une langue ne sont point par leur nature également propres pour flatter l'ouïe, non plus que tous les objets visibles ne flattent point également les yeux, ni toutes les saveurs le palais et le goût : il en est de même des sens.

Il a des sons qui chatouillent l'oreille; il y en a qui la blessent, même qui la déchirent; il y en a d'autres qui la caressent, qui l'adoucissent, ou qui lui donnent d'autres sensations : or ces différens effets ne peuvent être causés que par la nature même des lettres, qui ont différens sons, et par l'union de ces lettres, qui forment les différentes syllabes.

D'un autre côté, les mots étant faits, et ceux qui s'en servent ne pouvant en changer la nature, il ne reste qu'une ressource; c'est de les disposer de manière que le désagrément des uns soit

couvert ou adouci par l'agrément de ceux avec lesquels on les joint, d'entrelacer les sons durs et raboteux avec ceux qui sont légers et coulans, les rudes avec les doux, les forts avec les faibles, ceux qui sonnent mal avec ceux qui sonnent bien, ceux qui sont difficiles à prononcer avec ceux qui se prononcent aisément; ainsi du reste. C'est encore de ménager partout des combinaisons adroites, évitant de multiplier trop les mots courts qui fatiguent l'oreille, les polysyllabes trop longs, ceux qui ont le même accent, la même quantité. Il faut même quelquefois abréger les cas des noms qui allongent trop la mesure de la phrase, ôter les consonnances des noms et des verbes, et des autres parties d'oraison qui produiraient le dégoût; éviter encore de rester trop long-temps sur les mêmes figures, qu'on doit varier avec intelligence aussi bien que les tours, et les commencemens et les fins des phrases.

Ces règles, on doit bien se garder de le croire, ne sont point sans exception. Je ne prétends point que ces moyens indiqués produisent toujours

un effet agréable, et que le contraire en produise toujours un mauvais ; je ne suis pas assez dépourvu de jugement : je sais que le même effet est quelquefois produit par des moyens opposés, par les irrégularités comme par les règles. Tout dépend de l'à-propos ; car c'est l'à-propos qui est l'abrégé des règles, le vrai principe de ce qui plaît ou déplaît. Mais aucun rhéteur ni philosophe, jusqu'à présent, n'a enseigné l'art de le saisir : le célèbre Gorgias y a échoué, parce qu'en effet il ne peut y avoir sur ce point ni règle ni théorie ; il n'y a que le sentiment et un certain tact. Ceux qui sont consommés dans l'art le saisissent ; les autres ne l'atteignent que rarement et comme par hasard.

Pour revenir aux détails, je dirai qu'il faut lier et, pour ainsi dire, incorporer les uns dans les autres les mots harmonieux, nombreux, sonores, et, s'il s'en trouve de désagréables, les mêler parmi les autres qui sont beaux, et qui, par leur beauté, couvriront la difformité de leurs voisins ; à l'imitation des habiles généraux, qui entremêlent les mauvais

soldats avec les bons, et qui, par ce moyen, tirent parti de tous.

J'ajoute qu'il faut éviter les redites, varier le style, parce qu'en tout genre la variété plaît; et enfin, c'est même le point essentiel, qu'il y ait partout le ton et la nuance qui conviennent au sujet et aux circonstances.

Pour dernier avis, je pense encore que, sauf l'honnêteté, qui doit toujours être respectée, on ne doit dédaigner aucun nom, aucun verbe, si trivial, si populaire et si difforme qu'il soit: il n'en est point qui ne puisse trouver sa place dans le discours. On peut suivre hardiment, et sans crainte de s'égarer, les exemples d'Homère, de Démosthène, d'Hérodote, chez qui on rencontre des mots de toute espèce.

Voilà à peu près tout ce que j'avais à dire sur les moyens de rendre le discours agréable par la composition et l'arrangement des mots: j'aurais pu m'étendre beaucoup plus, mais il suffit d'avoir marqué les points principaux.

CHAPITRE XIII.

Ce qui rend la Composition belle.

Si on me demande maintenant par quels moyens on peut donner à la composition des mots ce que j'ai appelé *la beauté*, je répondrai que c'est par les mêmes moyens qui lui donnent l'agrément ; c'est par une mélodie noble, par des nombres graves, par des variations éclatantes, enfin par la convenance qui suit ces trois choses réunies. Comme il y a des mots agréables et doux, il y a aussi des mots fermes et vigoureux ; comme il y a des rhythmes légers et coulans, il y en a de graves et de majestueux ; comme il y a des variations qui ont de la grâce, il y en a qui ont de l'éclat et du brillant. Enfin où se trouvera la convenance (τὸ πρέπον), si elle n'est pas dans le beau ? J'ai donc raison de dire que le beau, en fait d'arrangement des mots, doit partir des mêmes sources que l'agréable : ils viennent l'un et

l'autre de la nature des lettres et de la qualité des syllabes dont sont formés les mots. C'est un détail dans lequel nous allons entrer.

CHAPITRE XIV.

Des Lettres et de leurs qualités.

Les principes de la voix humaine et articulée se nomment *lettres* ou *élémens*, parce qu'ils ne peuvent se résoudre en d'autres principes plus simples : on les nomme *lettres*, parce que ce sont des lignes tracées (γράμματα), et élémens, parce que c'est d'eux que tout mot est composé, et que c'est en eux que tout mot se résout quand on le décompose.

Les lettres ne sont pas toutes de la même nature ; on les divise en différentes espèces. Aristoxène distingue d'abord les voix ou lettres voyelles, et les sons non voyelles. Puis il subdivise cette seconde espèce en lettres qui ont par elles-mêmes un peu de son, comme le frôlement, le sifflement, un cer-

tain battement, en un mot quelque chose qu'on entend; il les appelle semi-voyelles : et en lettres qui n'ont par elles-mêmes aucun son; il appelle celles-ci muettes.

D'autres auteurs ont trouvé plus simple de ne faire qu'une seule division des lettres en trois espèces : les *voyelles*, qui ont un son par elles-mêmes, et quand elles sont unies à d'autres lettres; les *demi-voyelles*, qui ont un peu de son par elles-mêmes, mais qui en ont beaucoup plus quand elles sont unies aux voyelles; et les *muettes*, qui n'ont par elles-mêmes aucun son, et qui n'en ont que par les voyelles.

Combien y a-t-il de lettres? La réponse précise n'est pas aisée, et nos prédécesseurs l'ont senti. Il y en a qui n'en comptent que treize, dont les autres sont composées : d'autres en comptent plus de vingt-quatre, qui est le nombre ordinaire. Cette question appartenant à la grammaire, ou à l'art métrique, ou même à la philosophie, plus qu'à la matière que je traite, je m'en tiens au nombre ordinaire qui est de vingt-quatre, et je vais examiner

leurs propriétés en commençant par les voyelles.

Il y a sept voyelles : deux longues, η et ω ; deux brèves, ε et ο ; et trois communes, α, ι, υ, qui sont tantôt longues et tantôt brèves, et que par cette raison quelques-uns ont appelées *muables*, c'est-à-dire, changeantes.

Toutes ces voyelles se forment par l'aspiration des poumons avec une simple modification de la bouche, sans aucun mouvement de la langue, qui reste absolument en repos. Dans les longues et les communes prononcées longues, cette aspiration est soutenue plus long-temps : dans les brèves et les communes prononcées brèves, elle n'a que l'instant, la simple et subite aspiration qui s'arrête aussitôt.

Les longues et les communes prononcées brèves ont plus de force et d'agrément, parce qu'elles sonnent plus longuement, et que la voix a plus de développement ; les brèves, au contraire, n'ont que des sons étroits et maigres, et, pour ainsi dire, coupés net.

La plus sonore des longues est l'α long : il se prononce en ouvrant en-

tièrement la bouche, et en laissant aller librement l'aspiration vers le palais. La seconde est l'η, qui ouvre un peu moins la bouche, et qui presse un peu le son à la racine de la langue. La troisième est l'ω, qui porte la voix à l'extrémité du palais, et pour lequel on arrondit la bouche en allongeant un peu les lèvres. L'υ, moins bien partagé, n'a qu'un son sourd et rétréci, et se forme en resserrant sensiblement les lèvres. La dernière de toutes est l'ι, qui se trouve resserrée entre les dents avec une très-petite ouverture de la bouche, sans être aucunement aidé par les lèvres. Pour ce qui est des voyelles brèves, ni l'une ni l'autre n'est vraiment sonore : cependant l'ο l'est un peu plus que l'ε ; il ouvre davantage la bouche, et appuie un peu plus sur l'aspiration de la voix. Voilà ce qui regarde les voyelles.

Venons aux *demi-voyelles*. On en compte huit, dont cinq sont appelées simples, λ, μ, ν, ρ, σ, et trois doubles ζ, ξ, ψ: on appelle celles-ci *doubles*, parce qu'elles sont composées, le ζ du δ et du σ, le ξ du κ et du

σ, le ψ du π et du σ, parce que les deux lettres dont elles sont composées conservent leur son dans la composition, et enfin parce qu'elles ont la valeur de deux lettres dans les syllabes où elles entrent.

Les doubles valent plus que les simples, parce qu'elles sont plus pleines et plus approchantes des sons parfaits; les simples valent moins, parce qu'elles tranchent le son plus vite.

Voici comme les simples se prononcent : le λ en portant la langue au palais, et en serrant l'aspiration ; le μ en serrant les lèvres, et en laissant échapper une partie de l'aspiration par le nez; le ν, en fermant avec la langue portée au palais le passage de l'aspiration qui s'échappe par le nez (1); le ρ, en frôlant un peu l'aspiration avec la langue portée à l'extrémité du palais près des dents ; le σ, en élevant la langue vers le palais, et en laissant échapper l'aspiration par le milieu entre les dents.

---

(1) Observons, en passant, que cette description de la manière dont s'articulent le μ et le ν chez les Grecs démontre qu'ils n'en faisaient point des voyelles nasales. Quintilien appelle le ν des Grecs, *littera tinniens*.

Les trois autres semi-voyelles ont un son mixte, composé de la semi-voyelle σ, et de l'une des trois muettes, κ, δ, π. Voilà ce qu'on appelle les semi-voyelles.

Elles n'ont pas toutes le même effet sur l'ouïe. Le λ flatte l'oreille; c'est la plus agréable de toutes. Le ρ l'irrite; c'est la plus forte. Le μ et le ν tiennent une sorte de milieu, s'échappant par le nez; ils ont quelque chose du son nasal de la trompette. Le σ est tout à fait désagréable, et, s'il revient souvent, il est insoutenable: son sifflement semble convenir à la bête plutôt qu'à des êtres raisonnables. On a vu des écrivains qui l'évitaient souvent, et qui ne l'employaient qu'à regret. Il y en a même qui ont composé des odes entières sans σ; témoin ce début de Pindare : *Il y a long-temps que ces tristes voyelles ont disparu avec l'odieux sigma.* Des trois lettres doubles, le ζ est le plus doux; car le ξ, à cause du κ, et le ψ, à cause du π, ont une espèce de sifflement, parce que le κ et le π sont des tenues, et que le ζ, prononcé avec une aspiration qui va en se fortifiant, a plus de force que les

deux autres lettres doubles. Voilà ce qui regarde les demi-voyelles.

Parmi les muettes, il y a trois tenues, trois aspirées, ou épaisses, ou denses, et trois moyennes. Les tenues sont κ, π, τ; les aspirées sont χ, φ, θ; les moyennes sont γ, β, δ. Trois de ces muettes se prononcent avec les lèvres, lorsque la bouche, étant fermée, s'ouvre par l'aspiration : π est tenu, φ est dense, β entre les deux; car π est plus tenu, et φ plus dense. C'est le premier ternaire des muettes qui s'articulent par la même configuration de la bouche, et ne diffèrent entre elles que par le degré de l'aspiration.

Les trois suivantes sont τ, θ, δ. Elles se forment en frappant de la langue l'extrémité du palais vers les dents supérieures, par une aspiration légèrement lancée, et qui s'échappe à travers les dents. Elles diffèrent aussi par leur ténuité et leur densité : τ est plus tenu, θ est plus dense, δ tient le milieu. C'est le second ternaire des muettes.

Le troisième a κ, χ, γ. Celles-ci se prononcent en posant la langue au palais près du gosier, en y joignant

l'aspiration et le son : il n'y a aucune différence entre elles quant à l'articulation, si ce n'est que κ est plus tenu, χ plus dense, et γ entre les deux. En un mot les lettres qui s'articulent avec aspiration pleine sont les plus estimables ; ensuite viennent celles qui n'en ont que très-peu : car celles-ci n'ont que leur propre son, au lieu que les denses ont de plus ce que leur donne l'aspiration forte, qui les approche de ce que l'on peut appeler la perfection d'une lettre.

CHAPITRE XV.

Des Syllabes et de leurs qualités.

C'EST de ces vingt-quatre lettres, de leur son naturel et de leurs propriétés que sont composées les syllabes, dont les unes sont longues, lorsqu'elles contiennent une voyelle longue ou une commune prononcée longue, ou qu'elles se terminent par une lettre longue ou prononcée longue, de celles qu'on nomme demi-voyelles ou muet-

tes ; les autres brèves, lorsqu'elles contiennent une voyelle brève ou prononcée brève, ou qu'elles se terminent par une brève. Mais parmi les longues et les brèves, il y a des différences ; il y a des longues plus longues, et des brèves plus brèves, comme on va le voir par des exemples.

On convient qu'une syllabe est brève lorsqu'elle n'a qu'une voyelle brève, comme ο dans ὁδός. Qu'on y ajoute la demi-voyelle ρ, on aura ῥόδος : la syllabe est encore brève, mais elle ne l'est plus de même, puisqu'elle a une petite addition. Qu'on y ajoute encore la lettre muette τ, qui fera τρόπος ; la syllabe sera plus grande, et toutefois elle sera encore brève. Ajoutons-y encore le σ qui fera στρόφος : avec cette triple addition que l'oreille entend, la syllabe devient plus longue qu'elle n'était ; cependant elle reste toujours brève. Ces quatre différences sont sensibles, et la syllabe brève doit en être moins brève.

Il en est de même des longues. La syllabe formée par un η est longue par sa nature : augmentée dans le mot σπλὴν de trois consonnes avant et d'une après, elle devient nécessairement plus

longue que quand elle n'a que la voyelle seule ; et en lui ôtant l'une après l'autre les consonnes ajoutées, on la verra diminuer sensiblement.

Sur cette observation on demande pourquoi les longues, fussent-elles surchargées de sept consonnes, ne sont jamais que longues, et les brèves, quelque dépouillées qu'elles soient de leurs consonnes, ne sont jamais que brèves ; en un mot, pourquoi les longues n'ont toujours qu'une durée double de la brève, et les brèves que la demi-durée de la longue : c'est une question que nous n'examinons pas ici. Il nous suffit, dans ce moment, d'avoir observé et prouvé qu'il y a de la différence, quant à la durée, entre une syllabe brève et une autre brève, entre une syllabe longue et une autre longue, et que toute brève et toute longue ne doit pas produire le même effet dans la prose ni dans les vers, ni dans les vers héroïques, ni dans les lyriques, relativement aux rhythmes et à la marche du vers. Voilà une première modification des syllabes ; en voici une autre.

Les lettres ayant chacune leurs différences et leurs propriétés, non seu-

lement en ce qui concerne leur durée, mais encore quant à leur son, comme nous l'avons observé il y a un moment, il n'est pas possible que les syllabes, qui sont composées et tissues de lettres, ne conservent pas à la fois et les qualités propres de ces lettres, et les qualités communes qui résultent de leur assemblage réciproque; de sorte qu'il y a nécessairement des sons doux et des sons durs, qu'il y en a de coulans et de rudes, qui flattent l'oreille et qui l'offensent, qui accélèrent la diction et qui la retardent, en un mot qui affectent l'oreille d'une infinité de manières.

C'est d'après cette observation que les écrivains délicats en fait de style, poëtes et orateurs, ont combiné les lettres, travaillé les syllabes et les mots avec un certain art, pour peindre plus vivement leurs pensées et les sentimens qui les affectaient. Homère, pour exprimer les rives escarpées contre lesquelles les vagues viennent se briser avec fracas, étend et agrandit les syllabes et les sons :

Ἠϊόνες βαάασιν, ἐρευγομένης ἁλὸς ἔξω (1).

(1) Iliad. XVII, 265.

« La mer en courroux vient se bri-
« ser contre les rives mugissantes. »

Et quand il peint la vive douleur et les pas pesans du Cyclope aveuglé qui cherche avec ses mains la porte de son antre :

Κύκλαψ δὲ στενάχων τε, καὶ ὠδίνων ὀδύνῃσι,
Χερσὶ ψηλαφόων (1).

« Le Cyclope gémit dans sa douleur
« profonde, il cherche à tâtons. »

Et ailleurs, lorsqu'il peint Apollon adressant une prière vive à Jupiter :

Οὐδ' εἴ κεν μάλα πολλὰ πάθοι ἐκάεργος Ἀπόλλων,
Προπροκυλινδόμενος πατρὸς Διὸς αἰγίοχοιο (2).

« Non, quand même Apollon, dans
« l'ardeur de son zèle, se jeterait aux
« pieds du dieu portant l'égide. »

On trouve dans ce poëte une infinité d'endroits de cette espèce qui peignent la longueur du temps, la grandeur d'un corps, la violence d'une passion, la tranquillité d'une situation, etc.; et tout cela n'est rendu que par les différentes conformations des syllabes. Il

(1) Odyss. IX, 415.
(2) Iliad. XXII, 220.

peint de même les objets contraires à ceux dont nous venons de parler, la vitesse, l'empressement et les autres effets pareils, par les syllabes brèves ou abrégées :

Ἀμβλήδην γοόωσα, μετὰ δμωῇσιν ἔειπεν (1).

« Elle adressait à ses femmes ces pa-
« roles entrecoupées de sanglots. »

Et :

Ἡνίοχοι δ' ἔκπληγεν, ἐπεὶ ἴδον ἀκάματον πῦρ (2).

« Les conducteurs des chars guerriers,
« frappés d'étonnement à la vue de cet
« éclat lumineux. »

On voit, dans le premier de ces deux vers, les soupirs entrecoupés, la voix altérée, et, dans le second, l'étonnement et la frayeur subite; ce qui n'est l'effet que de l'abréviation des syllabes et de la brièveté des lettres.

---

(1) Iliad. XXII, 476.
(2) *Ibid.* XVIII, 225.

CHAPITRE XVI.

Art des Poëtes dans le Choix et la Composition des Mots.

Les poëtes et même les écrivains en prose font quelquefois, comme nous l'avons dit, des mots exprès pour mieux rendre les idées qu'ils ont dans l'esprit; quelquefois aussi ils vont reprendre chez les anciens de vieux mots qui leur semblent plus énergiques et mieux peindre la nature :

Ῥόχθεϊ γὰρ μέγα κῦμα ποτὶ ξερὸν ἠπείροιο (1).

« La vague gémit et se brise contre « le rivage. »

Αὐτὸς δὲ κλάγξας πέτετο πνοιῇσ' ἀνέμοιο (2).

« Le trait vole en sifflant dans les « airs. »

Αἰγιαλῷ μεγάλῳ ῥέμβεται, σμαραγεῖ δέ τε πόντος (3).

(1) Odyss. V, 402.
(2) Iliad. XII, 207.
(3) *Ibid.* II, 210.

« Les rivages retentissent, la mer au « loin gémit. »

Σκίπτεν' ὀϊστῶν τε ῥοῖζον καὶ δοῦπον ἀκόντων (1).

« Il entendait le sifflement des traits « et le fracas des armes. »

Dans toute cette partie, c'est la nature qui est le grand maître; c'est elle qui nous apprend à faire de ces mots qui ne signifient pas seulement les objets, mais qui les peignent et les représentent, qui imitent tantôt les mugissemens des taureaux, les hennissemens des chevaux, les bêlemens des troupeaux, tantôt les frémissemens d'une tempête, les sifflemens des cordages; qui imitent les personnes, les actions, les mœurs, les passions, le repos, le mouvement, enfin toute la nature. Cette matière a été traitée amplement par nos anciens et par Platon surtout dans plusieurs endroits de ses ouvrages, et spécialement dans le Cratyle.

Que doit-on conclure de tout ceci? que c'est de la combinaison et de l'arrangement différent des lettres que résulte la différence des syllabes, et de

(1) Iliad. XVI, 361.

la différence des syllabes celle des mots, et de la différence des mots celle du discours; et, par une autre conséquence, que l'élocution a ce qu'on appelle *la beauté*, quand les mots sont beaux, et que les syllabes et les lettres le sont de même; qu'elle a ce qu'on appelle *l'agrément et la douceur*, quand les mots, les syllabes, les lettres sont agréables et douces; et enfin, ce qui en est une suite, que c'est par les caractères particuliers des mots, des syllabes et des lettres qu'on exprime les mœurs, les affections, les caractères, les actions, les dispositions des personnes *d'une manière convenable aux circonstances*, tellement que c'est de la disposition et de l'arrangement des lettres que tout part.

Pour mettre cette vérité dans tout son jour, je vais, mon cher Rufus, vous en présenter quelques exemples, vous laissant le soin d'y en ajouter beaucoup d'autres.

Quand Homère, le plus excellent de tous les maîtres en fait d'élocution, veut peindre la beauté et les grâces, il ne manque jamais d'employer les voyelles les plus douces et les demi-

voyelles les plus tendres ; il se garde bien d'entasser des lettres sourdes, d'employer des sons qui se heurtent, des mots durs et difficiles à prononcer : rien alors n'est si aisé, si léger, si coulant que sa composition, qui semble caresser l'oreille autant que l'occuper.

Ἡ δ' ἴεν ἐκ θαλάμοιο περίφρων Πηνελόπεια,
Ἀρτέμιδι ἰκέλη, ἠὲ χρυσῇ Ἀφροδίτῃ (1).

Cependant pour le voir Pénélope s'avance :
De Vénus, de Diane elle a tous les appas.
Rochefort.

Δήλῳ δήποτε τοῖον Ἀπόλλωνος παρὰ βωμῷ
Φοίνικος νέον ἔρνος ἀνερχόμενον ἐνόησα (2).

Tel était à Délos le palmier immortel
Qui couvrait d'Apollon le redoutable autel.
Rochefort.

Et encore :

Καὶ Χλῶριν εἶδον περικαλλέα, τήν ποτε Νηλεὺς
Ἤμεν ἑὸν διὰ κάλλος, ἐπεὶ πόρε μυρία ἕδνα (3)...

Je vis Chloris, ... cette Nymphe charmante
Qui jadis, de Nélée et l'épouse et l'amante,
Par sa seule beauté mérita que ce roi
Avec tous ses trésors lui consacrât sa foi.
Rochefort.

---

(1) Odyss. XVII, 36.
(2) *Ibid.* VI, 162.
(3) *Ibid.* XI, 280.

Mais quand il veut peindre un objet triste ou fâcheux, horrible, digne de haine, ce ne sont plus ces douces voyelles, mais les sons les plus retentissans, les muettes les plus dures à articuler, dont il charge les syllabes.

Σμερδαλέος δ' αὐτῇσι φάνη κεκακωμένος ἁλμῇ (1).

Tel horrible et noirci par le bitume humide
Parut. . . . .

Rochefort.

Τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργὼ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο,
Δείνὸν δερκομένη, περὶ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε (2).

A leur centre paraît la terrible Gorgone;
La Mort est auprès d'elle, et l'Effroi l'environne.

Rochefort.

Veut-il exprimer la rencontre des torrens dans un même lieu, et ce frémissement des eaux qui se brisent et se choquent avec un grand bruit : ce ne sont plus des syllabes légères; c'en sont de fortes et de dures qui se heurtent et se repoussent, et s'appuient fortement sur les lettres.

Ὡς δ' ὅτε χείμαῤῥοι ποταμοὶ κατ' ὄρεσφι ῥέοντες,
Ἐς μισγάγκειαν συμβάλλετον ὄμβριμον ὕδωρ (3).

---

(1) Odyss. VI, 137.
(2) Iliad. XI, 36.
(3) *Ibid.* IV, 452.

Tels, du sommet des monts par cent bouches profondes,
Deux fleuves dont l'hiver a fait enfler les ondes,
Avec un bruit affreux tombant dans les vallons,
Forment en se mêlant d'écumeux tourbillons.

Rochefort.

S'agit-il d'un héros chargé de ses armes, que l'effort des flots entraîne, qui résiste, puis qui cède; ce sont des syllabes qui s'élident, des cadences suspendues, des lettres fortes, et qui semblent servir d'appui.

Δεινὸν δ' ἀμφ' Ἀχιλῆα κυκώμενον ἵστατο κῦμα,
Ὤθει δ' ἐν σάκεϊ πίσυλον ῥόος· οὐδὲ πόδεσσιν
Εἶχε στηρίξασθαι (1).

Les flots amoncelés se brisent sur sa tête;
Son bouclier soutient leurs coups multipliés:
La terre cependant s'échappe sous ses pieds.

Rochefort.

Ici ce sont des hommes dont un géant brise la tête contre le rocher, et qui poussent des cris pitoyables: le poëte pèse sur des lettres désagréables qui déchirent l'oreille; on n'y trouve rien qui adoucisse la construction.

Σὺν δὲ δύω μάρψας, ἄστε σκύλακας πρὸς γαίῃ
Κόπτ'· ἐκ δ' ἐγκέφαλος χαμάδις ῥέε, δεῦε δὲ γαῖαν (2).

---

(1) Iliad. XXI, 240.
(2) Odyss. IX, 289.

Il saisit deux des miens ,...
Les lance contre terre, et dans leur sang noyés
Imprime sur le roc leurs ossemens broyés.
Rochefort.

Je me borne à ces exemples; car je ne finirais pas si je voulais en rapporter de toutes les espèces. Je reviens à mon objet.

Je conseille à celui qui veut mettre dans son discours toute la beauté qui dépend de la composition des mots de rassembler tous ceux qui ont une élégance, une noblesse, une dignité marquée. Théophraste a dit quelque chose de cette méthode dans son traité *de la Diction*, où il indique pour exemple des mots naturellement beaux, qui peuvent, par leur mélange avec d'autres mots, rendre l'élocution belle et majestueuse; et quelques autres qui sont maigres et secs, et qui ne peuvent que défigurer la poésie et l'oraison. L'idée de ce philosophe est juste. Et effectivement, si toutes les dictions qu'on emploie pouvaient être gracieuses et sonores, il y aurait de la folie d'en employer d'autres qui ne le sont point. Mais s'il n'est pas possible de se passer toujours de celles-ci, il n'y a qu'une ressource:

c'est de tâcher d'en sauver le désagrément par leur mélange avec d'autres mots plus agréables ; et c'est en quoi réussit merveilleusement Homère dans toutes les occasions. Qu'on demande à un poëte ou à un orateur ce qu'il pense de ces noms de villes béotiennes, Hyrie, Mycalesse, Graïe, Etéon, Scole, Thisbé, Oncheste, Eutrèse, et les autres dont le poëte fait l'énumération ; ils vous diront que tous ces noms sont terribles pour l'oreille. Cependant Homère a su les accompagner si bien, il leur a joint des épithètes, des particules si sonores, si heureuses, qu'il en a fait des vers nobles et majestueux :

Βοιωτῶν μὲν (1)...

Des fiers Béotiens la troupe rassemblée
Suivait Arcésilas, Léitus, Pénélée,
Clonius, Prothénor, illustres généraux,
Qui des flancs recourbés de cinquante vaisseaux
Pour détruire Ilion firent jadis descendre
Six mille combattans aux rives du Scamandre,
Sortis des ports voisins...

Rochefort.

Comme je ne donne ici que des idées générales, je ne crois pas qu'il soit né-

(1) Iliad. II, 494.

cessaire d'aller plus loin : tout le catalogue est dans le même goût. Le même art se trouve dans beaucoup d'autres endroits où le poëte, forcé d'employer des mots durs et baroques, a su les accompagner d'autres mots plus beaux, qui en ont fait disparaître la dureté et le désagrément. C'en est assez sur cet article.

CHAPITRE XVII.

Des Rhythmes ou Nombres du discours (1).

J'AI dit que les nombres ne contribuaient pas peu à la dignité et à la noblesse du discours, et que les rhythmes et les mesures qui appartiennent à la musique avaient aussi leur usage dans l'élocution. Pour qu'on ne croie pas que je me suis trop avancé, je vais donner ici les preuves de cette vérité.

(1) On peut observer ici, en passant, que Denys d'Halicarnasse emploie le mot ἀριθμὸς pour désigner les *rhythmes*.

Tout verbe ou nom, ou autre partie d'oraison qui n'est pas monosyllabe, a dans sa prononciation un rhythme (1): je prends ici *rhythme* et *pied* pour deux synonymes.

Les mots de deux syllabes, considérés du côté de la quantité, sont de trois espèces; ils sont de deux brèves ou de deux longues, ou d'une brève et d'une longue, soit que la longue précède la brève, ou la brève la longue.

Le pied composé de deux brèves se nomme *hégémon* ou *pyrrique;* il n'a ni noblesse ni gravité, Λέγε.... Celui qui est de deux longues se nomme *spondée;* il est noble et grave, Ποίαν δῆθ' ὁρμάσω... La syllabe brève suivie d'une longue se nomme *iambe:* ce pied a de la force et de la vigueur. Si c'est la longue qui est la première, c'est le *trochée*, qui est beaucoup plus faible et plus mou que l'iambe. Voici des iambes : Ἐπεὶ σχολὴ πάρεστι, παῖ Μενοιτίου. Voici des trochées : Θυμὲ, θύμ' ἀμηχάνοισι... Tels sont les pieds ou rhythmes qui appartiennent aux dissyllabes...

---

(1) Cela est vrai dans toute langue sans exception. Voyez, ci-après, la dixième réflexion.

Ceux des trissyllabes sont en plus grand nombre.

Le trissyllabe composé de toutes brèves s'appelle *tribraque*, Βρόμιε, δορατοφόρ'..... Il est faible, sans poids, sans force; on n'en peut rien tirer de noble. Le *molosse*, qui est de trois longues, est au contraire sublime, majestueux, marchant à grands pas: Ὦ Ζῆνός καὶ Λήδας κάλλιστοι σωτῆρες. Une longue entre deux brèves, c'est l'*amphibraque*, digne à peine d'être compté parmi les rhythmes estimables; il est comme rompu, et a quelque chose de lâche et d'efféminé: Ἴακχε διθύραμβε, σὺ τῶνδὲ χοράγε. Celui qui commence par deux brèves se nomme *anapeste;* il est plein de gravité, et propre à exprimer la grandeur des actions et les sentimens élevés: Βαρύ μοι κεφαλῆς ἐπίκρανον ἔχειν.

Mais celui qui commence par une longue suivie de deux brèves, et qui se nomme *dactyle*, est le plus noble de tous, et celui qui contribue le plus à la beauté de l'harmonie: c'est l'ornement du vers héroïque.

Ἰλίοθεν με φέρων ἄνεμος Κικόνεσσι πέλασσεν (1).

Les grammairiens prétendent que la syllabe longue de ce pied n'est point parfaitement longue; et comme ils ne peuvent marquer au juste ce qu'elle a de moins, ils appellent ce moins un *irrationnel* ou *inappréciable*. Et l'autre espèce de pied qui correspond à ce dactyle, et qui, commençant par deux brèves, se termine par cette longue diminuée de cet irrationnel, ils le distinguent de l'anapeste, et l'appellent le *cercle*: Κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν. J'en parlerai peut-être encore ailleurs. Quoi qu'il en soit, on peut les regarder comme les plus beaux de tous les rhythmes.

Il reste encore une autre espèce des trissyllabes; ceux qui sont composés de deux longues et d'une brève: il y en a de trois sortes. Quand la brève est au milieu de deux longues, le pied se nomme *crétique*, et ne manque pas d'une certaine force: Οἱ δ' ἐπείγοντο πλωταῖς ἀπήνῃσι χαλκεμβόλοις. Si les deux longues sont au commencement et la

(1) Odyss. IX, 39.

brève à la fin, comme dans ce vers :

Σοὶ, Φοῖβε Μοῦσαί τε, συμβῶμεν,

c'est un rhythme vigoureux qui donne beaucoup de dignité au discours. C'est le même effet si la brève marche avant les deux longues : Τίν' ἀκτὰν, τίν' ὕλαν δράμω; ποῖ πορευθῶ ; Les grammairiens nomment ces deux derniers rhythmes, l'un le *bacchique*, l'autre l'*hypobacchique*.

Ces douze rhythmes ou pieds sont les premières mesures qui s'emploient dans tout discours, soit en vers, soit en prose. C'est de ces mesures que sont composés les vers et les membres des périodes : tous les autres rhythmes ou pieds sont composés de ceux-ci. Le rhythme ou pied n'a jamais moins de deux syllabes ni plus de trois. C'en est assez, je crois, sur cette matière.

CHAPITRE XVIII.

Effets des Rhythmes.

Si on désire de savoir pourquoi je suis entré dans ce détail sur les différens rhythmes, le voici : c'est que ce sont les rhythmes qui donnent de la dignité et de la force à l'élocution ; que ce sont ces mêmes rhythmes, quand ils sont faibles et petits, qui la rendent maigre et lâche, soit qu'on les considère chacun séparément, ou dans leur ensemble et comme réunis dans une même phrase.

Il serait heureux sans doute de pouvoir n'employer que des expressions nombreuses ; mais si on est forcé souvent (car c'est le hasard qui a fait des mots) de mêler le mauvais avec le bon, tout ce qu'on peut faire de mieux, c'est d'employer la ruse, et de déguiser par un mélange adroit les défauts qu'on ne peut entièrement ôter. On peut se donner en ce genre toute sorte de liberté ; et par ce moyen il n'y aura point de rhythmes qui ne puissent entrer

dans la prose, comme ils entrent dans les vers.

Il ne s'agit plus que de prouver ceci par des exemples : tout en est plein ; je me bornerai à un petit nombre.

Personne ne disconviendra que cette période de Thucydide, dans l'Oraison funèbre, ne soit de la plus grande beauté : Οἱ μὲν πολλοὶ τῶν ἐνθάδε ἤδη εἰρήκοτων ἐπαινοῦσι τὸν προσθέντα τῷ νόμῳ τὸν λόγον τόνδε, ὡς καλόν γ' ἐπὶ τοῖς ἐκ τῶν πολέμων θαπτομένοις ἀγορεύεσθαι αὐτόν (1). « La « plupart des orateurs qui ont paru « dans cette tribune n'ont pas man- « qué de louer celui qui a établi cet « éloge solennel en faveur des ci- « toyens qui sont morts dans les com- « bats. » D'où vient cette noblesse, cette majesté de composition? de ce que chacun des membres de cette période est composé des nombres les plus graves et les plus majestueux (2).

---

(1) Hist. de la guerre du Pélopon. liv. II.

(2) J'avoue que j'ai quelque peine à me persuader que la beauté et la noblesse du style soient aussi dépendantes des rhythmes que Denys d'Halicarnasse semble vouloir nous le persuader. Ces rhythmes graves et nobles ne peuvent-ils pas changer d'espèce par d'autres

Dans le premier membre, les trois premiers pieds sont des spondées, le quatrième anapeste, le cinquième encore spondée, et ensuite un crétique, tous pieds majestueux.

Dans le second membre, ἐπαινοῦσι τὸν προσθέντα τῷ νόμῳ τὸν λόγον τόνδε, les deux premiers pieds sont hypobacchiques, le troisième crétique, ensuite deux hypobacchiques encore, puis une syllabe catalectique qui termine le membre : or rien de plus beau ni de plus noble que tous ces nombres.

Le troisième membre, ὡς καλόν γ' ἐπὶ τοῖς ἐκ τῶν πολέμων θαπτομένοις ἀγορεύεται αὐτόν, commence par un crétique;

---

assortimens? Qui empêche, par exemple que, d'un anapeste suivi d'un dactyle, on ne fasse un pyrrique, un spondée et un second pyrrique? Les rhythmes les plus nobles, le dactyle et le spondée, ne sont-ils pas employés par Homère dans le portrait de Thersite, par Virgile dans celui des Harpies, par Horace dans la querelle de Rupilius et de Persius? En un mot, sont-ce les rhythmes qui font la différence du vers héroïque de l'Enéide, ou du vers simplement hexamètre des Satires et des Epitres d'Horace? ne sont-ils pas les mêmes dans les deux genres? Ce ne sont pas les rhythmes nobles qui ennoblissent les expressions, le style le plus commun.

puis vient un anapeste, ensuite un spondée ; le quatrième, anapeste encore; puis deux dactyles, et à la fin deux spondées terminés encore par la syllabe catalectique.

Or il y a beaucoup de périodes pareilles dans Thucydide, ou plutôt il y en a très-peu qui ne ressemblent pas à celle-ci : c'est donc à juste titre qu'il est regardé comme un écrivain majestueux et sublime en ce qui concerne les nombres.

Et celle-ci de Platon, qui est-ce qui lui donne cette grâce, cette magnificence, cette beauté qu'on admire, si ce n'est le choix des rhythmes : Ἔργῳ μὲν ἡμῖν οἷδ' ἔχουσι τὰ προσήκοντα σφίσιν αὐτοῖς· ὧν τυχόντες, πορευόνται τὴν εἱμαρμένην πορείαν (1). « Ils ont reçu de nous « ce qui leur est dû, et maintenant ils « jouissent de leur glorieuse destinée. »

Cette période n'a que deux membres. Les rhythmes sont, d'abord le bacchique : car je ne puis croire que ce soit un iambe, parce que les mouvemens vifs et pressés ne conviennent pas aux sujets tristes; il leur faut au contraire des mouvemens lents et

(1) Voyez le Ménexène.

très-modérés. Ensuite le spondée; le troisième un dactyle, dont par synalèphe on a supprimé l'ε; ensuite un autre spondée, puis un crétique plutôt qu'un anapeste [, puis, comme je le pense, un spondée : en dernier lieu vient un hypobacchique, ou, si l'on veut, un anapeste]; puis la syllabe catalectique. Et de tous ces nombres, il n'y en a pas un qui soit faible ou mesquin.

Dans le second membre les deux premiers pieds sont crétiques, ensuite deux spondées, puis un crétique, et le dernier un hypobacchique. Or il n'est pas possible qu'une période soit sans beauté, quand elle n'est composée que des rhythmes les plus beaux. Il y en a une infinité d'exemples pareils dans ce philosophe, qui avait le tact le plus exquis pour le rhythme et l'harmonie. S'il eût eu la même finesse de goût pour le choix des mots, il eût remporté le prix sur Démosthène même, ou du moins il l'eût partagé avec lui; mais souvent il se néglige sur le choix, surtout dans les endroits où il travaille sa phrase avec une attention particulière : ce que j'ai déjà observé ailleurs. Mais personne ne sait mieux que lui construire ni arranger ses mots ni avec plus de

grâce ni d'une manière plus brillante. Ce n'est pas sur cet article qu'on peut le critiquer.

Je ne puis me défendre de donner encore un exemple tiré d'un auteur qui l'a emporté sur tous les autres, sans en excepter aucun, et qui a atteint le plus haut degré de perfection, tant pour le choix que pour l'arrangement des mots : c'est Démosthène. La première période de son oraison *pro Corona* a trois membres. Voici le premier : Πρῶτον μὲν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, τοῖς θεοῖς εὔχομαι πᾶσι καὶ πάσαις. « Je « commence, Messieurs, par supplier « tous les dieux et toutes les déesses. » Le premier pied est un bacchique, ensuite un spondée, puis un anapeste, puis un autre spondée, ensuite trois crétiques, et le dernier encore spondée.

Second membre : ὅσην εὔνοιαν ἔχων ἐγὼ διατελῶ τῇ τε πόλει, καὶ πᾶσιν ὑμῖν, « que la même bienveillance que « j'ai toujours eue pour cette ville et « pour tous ses citoyens. » Le premier pied est un hypobacchique, ensuite un bacchique, ou, si l'on veut, un dactyle; puis un crétique, puis deux pieds réunis qu'on appelle *péons*, un molosse

ensuite, ou un bacchique (car ce peut être l'un ou l'autre), et un spondée qui termine le membre.

Troisième membre : τοσαύτην ὑπάρξαι μοι παρ' ὑμῶν εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα, « ils « vous l'inspirent pour moi dans cette « cause d'où dépend mon salut. » Ce dernier membre commence par deux hypobacchiques, ensuite un crétique suivi d'un spondée, puis un bacchique ou un crétique, et le dernier encore crétique, et, pour terminer, une syllabe catalectique ou de surplus. Comment cette composition ne serait-elle pas de la plus grande beauté ? on n'y trouve ni pyrrique, ni iambe, ni amphibraque, ni chorée, ni trochée. Ce n'est pas que je prétende que ces grands auteurs n'aient jamais employé ces rhythmes de l'espèce médiocre : car ils s'en sont effectivement servi quelquefois ; mais ils les ont placés de manière qu'ils ont été couverts et comme cachés par la beauté et l'éclat des rhythmes voisins.

Ceux qui ont négligé cette partie n'ont laissé que des ouvrages faibles, informes, sans vigueur ; témoin le sophiste Hégésias le Magnésien, le premier et le dernier et le seul de son

genre, tel qu'en vérité je ne sais comment dire ce que j'en pense (1). A-t-il été assez borné, assez stupide, pour ne pas sentir qu'il y a des rhythmes nobles, et qu'il y en a qui ne le sont pas? ou bien a-t-il été assez abandonné des dieux, assez dépravé d'esprit et de goût, pour préférer les mauvais rhythmes aux bons qu'il connaissait? Pour moi je suis tenté de le croire : car un écrivain qui ignore l'art peut réussir quelquefois, ne fût-ce que par hasard; mais ne réussir jamais, il faut qu'il y ait du dessein et un choix déterminé. Dans tout ce que nous a laissé

---

(1) Cicéron porte de ce sophiste le même jugement : *Is quidem non minus peccat sententiis quam verbis ; ut non quærat quem appellet ineptum, qui illum cognoverit.* Orat. c. 67. C'est le même à qui Plutarque, dans la vie d'Alexandre, attribue ce mot au sujet de l'embrasement du temple de Diane, « qu'il n'y avait en cela rien d'étonnant, « parce que cette déesse (invoquée aussi sous le « nom de Lucine), ayant voulu se trouver aux « couches d'Olympias, était absente de chez elle « lors de l'incendie de son temple. » L'historien trouve cette pensée d'un froid capable d'éteindre l'incendie en question. Cicéron, au contraire, qui l'a mise sur le compte de Timée, la regarde comme fort jolie. Voy. *de Nat. Deor.* II, 27. *Not. de l'Edit.*

ce rare personnage, on ne trouvera pas dix lignes construites avec un peu d'élégance : il avait pour les mauvais rhythmes un amour de prédilection, pour ces rhythmes qu'un homme d'un peu de goût rougirait d'avoir employés dans un discours fait sur-le-champ. Je veux, mon cher Rufus, vous en faire lire un morceau, ne fût-ce que pour vous faire sentir, par la comparaison du bon et du mauvais, quel effet produisent les rhythmes dans le discours.

Voici d'abord le fait dont il s'agit. Lorsqu'Alexandre assiégeait Gaza, ville forte de Syrie, il y reçut une blessure, et ne put se rendre maître de cette ville qu'après un long siége. Dans sa colère il fit passer au fil de l'épée tout ce qui se trouva d'habitans dans la ville. S'étant saisi du roi, personnage distingué par sa dignité et par sa figure noble et avantageuse, il lui fit percer les talons, et l'attacha vivant derrière un char dont les chevaux couraient à outrance : ce malheureux fut ainsi déchiré à la vue de tout le peuple. Il n'y a point d'événement plus terrible ni plus touchant à raconter. Il est beau de voir avec quelle force et quelle

énergie, ou plutôt avec quelle platitude et quel ridicule le sophiste s'en est tiré.

Ὁ δὲ βασιλεὺς....

« Le roi marchait à la tête de ses trou-
« pes (1), et voulait à toute force en ve-
« nir aux mains avec les chefs, s'imagi-
« nant que, s'il se rendait maître du chef,
« il aurait bon marché du reste. Il y
« avait toute apparence du succès, de
« sorte que jamais Alexandre ne s'était
« tant exposé. Dans le fort de la mê-
« lée, un des ennemis se jeta à ses
« genoux, et lui fit croire qu'il le faisait
« pour se rendre à lui. Il s'approcha, et il
« ne s'en fallut presque rien que le trans-
« fuge, lui portant un coup sous la cui-
« rasse, ne le tuât. Mais le roi le tua lui-
« même d'un coup de sabre qu'il lui as-
« sena sur la tête. Ses soldats, qui avaient
« été témoins de cette perfidie, et
« ceux qui l'apprirent, en conçurent

(1) Comme la négligence des rhythmes est un des principaux objets sur lesquels tombe la critique, il nous a paru suffisant, pour la faire un peu sentir dans la traduction, d'y employer le style familier, qui, comme on sait, évite les rhythmes trop marqués et les progressions périodiques des phrases.

« une telle fureur, que dans cette seule « attaque ils tuèrent plus de six mille « des ennemis. Le roi lui-même fut « amené vif par Léonatus et Philotas. « Alexandre, voyant cet homme d'une « haute taille, fort gras, d'un visage « désagréable (car il était presque noir), « ordonna, tant à cause de sa perfi- « die qu'à cause de sa figure déplai- « sante, qu'on lui passât à travers les « talons une chaîne de fer, et qu'il fût « traîné ainsi tout nu, toujours en tour- « nant (1). Dans l'excès de sa douleur, « cet homme poussait des cris affreux ; « ce qui fit accourir tout le peuple. « Mais comme ses tourmens redou- « blaient, il se mit à crier avec une « prononciation barbare : *Mon maître,* « *mon maître!* ce qui fit rire tous les « assistans. On eût dit, de son gros et « large ventre, que c'était un de ces ani- « maux engraissés à Babylone. Toute « la populace lui insultait par des rail- « leries et des sarcasmes, en répétant « son accent barbare. »

---

(1) Comparez ce récit avec celui de Quinte Curce, liv. IV, chap. 26.

Il y a un événement pareil dans l'Iliade, lorsqu'Achille se venge sur le corps d'Hector de la mort de Patrocle, avec cette différence toutefois que la chose est moins terrible chez le poëte, parce que l'homme n'est pas vivant; ce qui ne rendra que plus sensible la différence du poëte et du sophiste.

D'une indigne fureur animé contre Hector,
Il perce ses deux pieds qui palpitaient encor,
Et, d'un lien sanglant, versant sa blessure,
Les attache à son char où reposait l'armure.
Il y monte, et, frappant ses coursiers belliqueux,
Il vole, et traîne Hector dans un sillon poudreux.
Déjà son front n'est plus qu'un horrible mélange
De cheveux et de sang, de lambeaux et de fange;
Cette tête où jadis éclatait la beauté
N'est qu'un objet hideux à l'œil épouvanté.
Quel spectacle cruel pour une tendre mère!
Elle remplit les airs de sa douleur amère,
Arrache de son front ses riches ornemens;
Son époux lance au ciel de longs gémissemens.
Tout le peuple autour d'eux court, s'épouvante et crie:
On eût dit que le feu dévorait leur patrie (1).

Rochefort.

Voilà comme on traite les objets touchans quand on a du sens et du goût, et non comme l'a fait le fade Magné-

(1) Voy. l'Iliad. liv. XXII, v. 395 et suiv.

sien, avec son style de femmelette et son badinage d'esprit qui semble rire et s'amuser avec son sujet, et quel sujet! Cette énorme différence dans les deux récits vient principalement de la différence des rhythmes, quoique ce ne soit pas de cela seul; car, dans le récit d'Homère, il n'y a pas un vers qui n'ait de la dignité et de la beauté, et, dans Hégésias, il n'y a pas une ligne qui ne soit plate et déplaisante. C'en est assez sur l'effet des rhythmes : passons à une autre matière.

CHAPITRE XIX.

De la Variété nécessaire dans la Composition.

La troisième chose qui produit la beauté de la composition dans le discours est la variété. Nous ne parlons point de celle qui se produirait en passant du bon au mauvais (il y aurait de la folie), ni du mauvais au bon; mais de celle qui fait succéder une beauté à une beauté d'un autre genre. Car les

choses les plus belles et les plus agréables amènent également le dégoût, quand elles présentent toujours la même sorte d'agrément et de beauté; et, au contraire, quand on les varie, elles ont toujours l'effet de la nouveauté.

Ceux qui font des vers héroïques ou des vers lyriques ne peuvent point mettre cette variété dans toute leur composition, ni à l'égard de tous les points, ni autant qu'ils le voudraient. Dans l'épopée, par exemple, on ne peut point changer l'espèce du vers; c'est toujours l'hexamètre : on ne peut pas non plus en changer les rhythmes qui commencent toujours par une longue, et même tous les rhythmes qui commencent par une longue, ne peuvent pas y entrer.

Dans le lyrique, comme on ne peut changer le chant des strophes ni celui des antistrophes, qui est ou enharmonique, ou chromatique, ou diatonique (1), on est forcé de suivre la même

(1) Les Grecs admettaient trois genres de chant; le diatonique, le chromatique, l'enharmonique : ces divers chants étaient comme autant de systèmes particuliers, selon lesquels ils

marche dans toutes les strophes et les antistrophes. Il en est de même des rhythmes; ils sont les mêmes dans la strophe et dans l'antistrophe. On peut changer le chant et les rhythmes dans les épodes; et les membres ou vers dont est composé chaque couplet ou période, on peut les couper comme on veut, en changer les formes, les allonger pour remplir la stance : mais la première épode une fois faite, elle devient la règle de toutes celles qui suivent; il faut y retrouver les mêmes membres et les mêmes vers.

Les anciens lyriques, je veux dire Alcée et Sapho (1), ne faisaient que de petites strophes, et mettaient peu de variété dans les vers de ces strophes, qu'ils terminaient par un petit vers

---

accordaient les tétracordes ou quartes, dont la réunion constituait leur système total. Le genre diatonique procédait par un ton et un demi-ton : *la*, *sol*, *fa*, *mi*. Le genre chromatique procédait par une tierce mineure et deux demi-tons : *la*, *fa* [dièse], *fa* [naturel], *mi*. L'enharmonique était supposé procéder par une tierce majeure suivie de deux quarts de ton ; *la*, *fa*, *mi*, élevé d'un quart de ton, et *mi* naturel. *Cette note est de l'abbé Roussier.*

(1) Ils étaient plus anciens que Pindare. Voyez Fabricius, l. II, 15.

épodique. Du temps de Stésichore et de Pindare, on faisait les stances plus longues, et on y mettait un plus grand nombre de vers, uniquement pour la variété.

Les dithyrambiques ont été plus loin ; ils se sont permis de changer même les modes, et de mêler le dorien, le phrygien, le lydien, toutes les espèces de chant (1), employant tour à tour dans la même pièce l'enharmonique, le chromatique, le diatonique. On s'est même donné la liberté d'y changer les rhythmes : je parle de Philoxène, de Timothée, de Téleste; car chez les anciens, la marche du dithyrambe était réglée et fixe.

Or il n'en est pas de même dans la

---

(1) Originairement il n'y avait chez les Grecs que ces trois modes : on y ajouta ensuite l'ionien et l'éolien, ce qui fit cinq modes principaux, lesquels transportés à une quarte plus bas, ὑπὸ, ou à une quarte plus haut, ὑπὲρ, eurent chacun deux adjoints; ce qui fit en tout quinze modes. Les Grecs entendaient par modes, ou tons, la transposition, ou, pour ainsi dire, la circulation de leur système musical, par les différens demi-tons qui divisent l'octave. *Cette note est encore de l'abbé Roussier.*

prose : elle a la plus complète liberté pour varier, comme il lui plaît, et sans aucune crainte, l'arrangement de ses phrases. La prose la plus parfaite est celle qui a le plus de repos et de variété dans ses parties, qui est tantôt périodique, et tantôt sans périodes; qui a dans ses périodes des membres tantôt plus, tantôt moins; qui les a tantôt plus longs, tantôt plus courts, tantôt plus rapides, tantôt plus lents, tantôt plus serrés; qui a des rhythmes variés, des figures de toute espèce; ainsi que des accens : et c'est par ces moyens qu'elle prévient la satiété et le dégoût. Sa composition a d'autant plus de grâces, que l'art et le soin s'y trouvent cachés sous un air de liberté, et même de négligence.

Il n'est pas besoin de longs discours pour prouver cette partie. Tout le monde sait que rien ne plaît tant aux hommes que la diversité. J'en donnerais pour preuve tout Hérodote, tout Platon, tout Démosthène : il n'y a point d'auteurs qui emploient plus d'épisodes, plus de couleurs différentes, plus de figures de toute espèce, que le

premier dans ses Histoires, l'autre dans ses Dialogues, le troisième dans ses Plaidoyers.

Il n'en est pas de même de l'élocution d'Isocrate et des orateurs de son école; quoiqu'ils aient en général une composition noble et douce, on y regrette la variété. C'est toujours le même cercle de la période; ce sont les mêmes tours, les mêmes figures, les mêmes mélanges de voyelles, en un mot toujours les mêmes choses, qui à la fin déplaisent à l'oreille. Ce n'est pas que je ne fasse beaucoup de cas de cette école. Isocrate a lui-même une infinité de grâces qui couvrent en partie ce défaut de variété; mais dans ceux qui l'ont suivi, comme il y a moins de beautés, ce défaut est plus apparent.

CHAPITRE XX.

De la Convenance dans les Compositions.

Il nous reste à traiter un dernier article, qui est celui de la *convenance*, qui même, comme nous l'avons dit, doit se réfléchir sur toutes les autres parties.

Quelque mérite que puisse avoir un ouvrage dans son genre, quelque belles qualités qu'il ait d'ailleurs, si la convenance n'y est pas, il manque de ce qu'il y a de plus essentiel pour plaire. Ce n'est pas ici le lieu de prouver cette vérité : la théorie en est profonde, et demanderait une longue discussion. Je me bornerai ici à dire, non pas tout, non pas la plus grande partie de ce qui pourrait être dit, mais ce qui est indispensable dans la matière que je traite.

Ce qu'on appelle *convenance* est un certain accord du discours avec les personnes et les choses.

Comme dans le choix des mots il y

en a qui conviennent, et d'autres qui ne conviennent pas, la même chose arrive dans l'arrangement qu'on en fait. Prenons un exemple dans ce que nous voyons tous les jours dans l'usage de la vie. Un homme dans la colère, dans la joie, dans la douleur, dans la frayeur, dans toute autre passion ou situation fâcheuse, n'emploie pas les mêmes constructions que quand il réfléchit paisiblement, et que rien ne le trouble et ne l'agite. Allons plus loin : qu'un homme, restant dans la même situation d'esprit, raconte à un autre un événement dont il a été témoin; il varie ses phrases et ses gestes, il imite en quelque sorte la chose même qu'il raconte, et, plaçant ses mots sans réflexion, il n'observe d'autre ordre que celui que la nature lui prescrit. Voilà le modèle tracé pour les poëtes et pour les orateurs dans ce qui regarde non seulement le choix des mots, mais encore l'arrangement qu'on doit leur donner : ils doivent imiter et suivre la marche des choses mêmes dont ils parlent. C'est à quoi ne manque jamais le divin, le très-divin Homère : malgré la contrainte du vers, qui chez lui est

toujours le même, et le petit nombre des rhythmes qu'il peut employer (il n'y en a que deux, le dactyle et le spondée), il trouve le secret de présenter toujours du nouveau, et de peindre les choses d'une manière si frappante, qu'on croit les voir de ses yeux. Je ne ferai l'analyse que d'un seul morceau fort court qui pourra s'appliquer à une infinité d'autres.

Lorsque Ulysse raconte aux Phéaciens ses aventures, et en particulier sa descente aux enfers, et qu'il leur parle des tourmens que les méchans y endurent, il leur peint entre autres celui de Sisyphe, condamné par les dieux infernaux à rouler du bas en haut d'une montagne un rocher énorme, jusqu'à ce qu'il soit venu à bout de l'y fixer; ce qui n'arrivera jamais, parce que, quand le rocher est parvenu au sommet, une force secrète le fait retomber aussitôt. Or c'est une chose digne d'admiration, de voir comme le poëte a su rendre cette image par la construction des mots et l'harmonie imitative:

Καὶ μὴν Σίσυφον εἶσιδον, κρατερὰ ἄλγε' ἔχοντα,
λᾶαν βαστάζοντα πελώριον ἀμφοτέρῃσιν·

Ἦτοι ὁ μὲν σκηριπτόμενος χερσίν τε ποσίν τε,
Λᾶαν ἄνω ὤθεσκε πρὸς λόφον (1).

. . . . Je vis Sisyphe et cette énorme pierre
Qu'avec de longs efforts il roulait sur la terre :
Son corps demi-penché, ses bras forts et nerveux
Poussaient au haut du mont ce rocher raboteux.

Rochefort.

C'est l'arrangement et la construction des mots qui présentent ici aux yeux chacun des objets en particulier ; l'énormité du rocher, l'effort pour le mouvoir, la tension des muscles, le déplacement de la masse qui monte à peine : on ne saurait assigner d'autre cause de cet effet pittoresque. Or cette construction ne s'est pas faite de soi-même ni par hasard. D'abord, dans les deux vers qui expriment le mouvement du rocher en haut, tous les mots, excepté les deux verbes, sont ou dissyllabes ou monosyllabes ; le nombre des syllabes longues y est double de celui des syllabes brèves : toutes les syllabes y sont larges, épaisses, et comme séparées les unes des autres par le choc des voyelles et la collision des demi-voyelles et des muettes, et par la nature même des

(1) Odyss. XI, 592.

rhythmes, spondées ou dactyles, qui ont beaucoup de base et une marche appuyée. Que doivent produire toutes ces choses réunies? le voici. Les monosyllabes et les dissyllabes, qui laissent entre eux des intervalles, imitent les temps de chaque effort (1). Les syllabes longues, qui ont une certaine masse, imitent la résistance, la pesanteur, la peine pour avancer. Les poses entre les noms et la collision des consonnes dures imitent les instans de repos pour reprendre haleine. La longueur des rhythmes (qui sont tous de quatre temps) imite la tension des muscles et le travail qui fait tourner lourdement la masse qui résiste.

Et pour faire voir que cette imitation n'est pas l'effet de la rencontre ni du hasard, mais un artifice du poëte qui veut peindre la chose qui se fait, il ne faut que lire la suite. Quand le rocher retombe, ce n'est plus la même marche du vers; il roule lui-même et bondit en se précipitant. Car voici ce qu'il ajoute après avoir dit qu'il était

(1) *Est quoddam in ipsa divisione verborum latens tempus.* Quint. pag. 608 de l'éd. de Capp.

au moment de fixer son rocher sur la montagne:

Ἀλλ' ὅτε μέλλοι
Ἄκρον ὑπερβαλέειν, τότ' ἀποστρέψασκε κρατεῖν·
Αὖτις ἔπειτα πέδονδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής (1).

Il allait l'y fixer; mais la roche obstinée
S'échappait, et soudain, vers l'abîme entraînée,
Dans le fond du vallon roulait en bondissant.

Rochefort.

Le vers roule avec le rocher, et semble même rouler devant lui. D'où vient cet effet? cela mérite d'être examiné. C'est 1° que le vers qui exprime la révolution n'a pas un seul monosyllabe : il n'a même que deux dissyllabes; ce qui, loin d'allonger les temps, les abrège. 2°. Dans ce vers, qui est de dix-sept syllabes, il y en a dix brèves et sept longues seulement, et de celles encore qui ne sont point parfaitement longues : or la diction est nécessairement rapide quand les syllabes le sont. Le nom d'ailleurs n'y est pas trop séparé du nom, la voyelle de la voyelle; la demi-voyelle ne s'attache point à la demi-voyelle ni à la muette, pour arrêter et suspendre l'harmonie.

(1) Odyss. XI, 598.

Il n'y a pas non plus d'intervalle sensible entre les mots; ils s'entraînent et roulent ensemble comme en pelotons et ne faisant qu'un même mot. Et ce qui doit être admiré surtout, c'est qu'il ne s'y trouve aucun de ces rhythmes plus allongés qui peuvent entrer dans le vers hexamètre; il n'y a ni bacchique ni spondée que celui de la fin : tous les autres sont dactyles, et dactyles dont la première est diminuée d'un *irrationnel*, comme on l'a dit, et qui les rapproche du trochée. Or le vers est nécessairement rapide, quand les rhythmes le sont.

On peut faire de pareilles remarques sur quantité d'endroits du même poëte; il me suffit d'avoir présenté celui-ci.

Voilà, je crois, les principaux moyens et les plus essentiels pour faire, soit en vers, soit en prose, une composition qui ait les deux qualités, la beauté et l'agrément. Il y a encore quelques menus détails dans lesquels on ne peut entrer par écrit, à cause de leur petitesse et de leur multitude; je les réserve pour nos explications particulières, quand nous lirons ensemble les auteurs.

Il me reste à vous parler des différens genres de composition, et de ce qui en fait le caractère particulier, aussi bien que des auteurs qui s'y sont le plus distingués, et d'en donner des exemples. Quand j'aurai traité cet article, je terminerai cet ouvrage par une question assez peu connue du grand nombre même des gens de lettres : c'est de savoir comment la prose peut ressembler à la poésie sans cesser d'être prose, et comment la poésie peut ressembler à la prose sans cesser d'être poésie ; car ceux qui écrivent parfaitement, soit en vers, soit en prose, ont à peu près les mêmes choses à faire et les mêmes règles à suivre. Commençons par ce qui doit précéder.

CHAPITRE XXI.

Des diverses espèces de Compositions.

Il y a dans les compositions, tant poétiques qu'oratoires, des différences qu'il n'est pas aisé de saisir ni de démontrer avec une exacte précision : car comme nous avons tous chacun notre caractère personnel et notre physionomie, nous avons aussi notre manière d'écrire. Cette comparaison nous conduit à une autre. Dans la peinture, tous les peintres emploient les mêmes couleurs, mais ils ont chacun leur manière de les mêler. Il en est de même en fait d'ouvrages littéraires : tous les écrivains, prosateurs ou poëtes, emploient les mêmes mots; et ils ne diffèrent les uns des autres que par la manière de les arranger et de les employer.

Je réduis ces manières à trois, qu'on nommera comme on le voudra, quand j'en aurai tracé les caractères ; car ne

pouvant leur donner des noms qui leur soient propres, je serai obligé de leur en donner de métaphoriques.

J'appelle la première composition *austère;* la seconde composition, *élégante et polie:* la troisième, que je place entre les deux autres, je l'appellerai *moyenne* ou *commune*. Je ne sais même comment caractériser celle-ci, si ce sera par l'exclusion des deux autres, ou si ce sera par leur mélange: peut-être serait-il mieux de dire qu'en affaiblissant un des extrêmes et en fortifiant l'autre, on en forme des nuances différentes ou des milieux placés entre les deux extrémités. Car ce n'est pas ici comme dans le système musical, où la corde du milieu se trouve placée juste entre l'aigu et le grave: il faut ici envisager les choses avec moins de précision et un peu plus confusément, comme quand on regarde un troupeau dans la plaine, ou un coteau, ou d'autres objets semblables. Mais ce n'est pas ici le lieu de m'étendre sur cette question. Occupons-nous de notre objet, et tâchons de marquer les caractères distinctifs de ces divers genres

d'élocution : je ne dirai que ce qui me paraîtra le plus certain et le moins contestable.

CHAPITRE XXII.

De la Composition austère.

VOICI comme je la caractérise. La composition austère aime à s'appuyer sur des mots larges et pleins, qui, pour ainsi dire, frappent de loin la vue, et sont comme séparés les uns des autres par des intervalles sensibles. Que ces mots soient composés de lettres dures et qui s'entre-choquent, peu lui importe. Elle imite l'architecte, qui jette dans les fondations de l'édifice les pierres brutes, telles qu'elles sont, sans être taillées ni polies. Sa manière est large ; elle marche à grands pas, avec de grands mots, et ne hait rien tant que les syllabes brèves, qu'elle n'emploie jamais qu'à regret, et forcée par la nécessité. Voilà ce qu'elle veut dans les mots.

Il en est de même des membres de

périodes. Elle y emploie les rhythmes les plus forts et les plus marqués, ne s'embarrasse point que les membres soient égaux ni semblables, ni qu'ils se répondent symétriquement; elle veut au contraire qu'ils soient simples, libres, vigoureux, tenant plus de la nature que de l'art, dictés par un instinct vif plutôt que par la réflexion.

Elle se met peu en peine de compasser des périodes dont le sens soit bien complet; et si le hasard lui en fournit de telles, elle ne veut point paraître y avoir pensé. Elle se gardera bien d'y ajouter un mot inutile au sens, pour en arrondir le cercle et préparer une finale éclatante et d'appareil qui annonce l'art et le soin, ou pour amener le repos juste de la respiration. Elle n'a rien de tout cela, et ne se fatigue point pour ménager de ces sortes d'accords symétriques (1): au contraire, brusque dans ses chutes (ἀγχίστροφος) hardie dans ses figures, sans liaisons appa-

(1) Les deux manuscrits cités sont en cet endroit aussi différens l'un de l'autre que du texte imprimé : nous en avons tiré ce qui nous a paru convenir au sens et à l'objet de ce chapitre.

rentes, souvent sans articles, quelquefois sans ordre, presque sans fleurs, elle se montre fière, haute, dédaignant la parure, ou plutôt se parant d'archaïsmes et d'une espèce de rouille ou de vernis antique (1).

Plusieurs auteurs, poëtes, orateurs, historiens, ont aimé de préférence ce genre de composition. On peut citer Antimaque dans l'épopée, Empédocle dans la physiologie, Pindare dans le lyrique, Eschyle dans la tragédie, Thucydide dans l'histoire, et Antiphon dans le genre oratoire. On pourrait tirer de chacun de ces auteurs beaucoup d'exemples qui ne manqueraient point de faire plaisir; ce serait un champ émaillé de ces fleurs qui naissent au printemps : mais outre que cette entreprise nous menerait loin, elle aurait

(1) Πίνος, qu'on a traduit par *sordes*, *illuvies*, et que nous avons rendu par *espèce de rouille antique*, doit se prendre en bonne part : c'est ce qui sent l'antique, qui a le goût, la saveur du style antique. Cicéron se félicite de trouver dans les lettres de son fils ce caractère de style : *litteræ πεπινωμένως scriptæ*. « On peut, dit-il, imiter tout « le reste ; mais ce goût antique, πίνος, marque de « l'érudition et des lettres, *litterarum doctiorem « significat.* » Lett. à Attic.

plus l'air de leçons de l'école que d'une dissertation littéraire. Cependant, pour ne point laisser ce que je viens de dire sans quelque preuve, ni avoir l'air de croire qu'il n'en a pas besoin, je prendrai un certain milieu qui épargnera le temps sans faire tort à la preuve. Je me bornerai à deux morceaux, l'un de Pindare pour la poésie, l'autre de Thucydide pour la prose.

Commençons par le poëte. Voici un morceau de ses dithyrambes :

Δεῦτ' ἐν χορὸν. . . . .

« Descendez, habitans des cieux ;
« venez répandre sur nous vos bien-
« faits. Parcourez cette ville sacrée, par-
« fumée d'encens et parée de ses plus
« riches ornemens en votre honneur.
« Quittez les palais de l'Olympe ; venez,
« avec la plus belle des Grâces, visiter
« le dieu couronné de lierre que je cé-
« lèbre pour la seconde fois par mes
« chants. Les mortels le nomment tan-
« tôt Bromios, et tantôt Eriboas. Chan-
« tons le dieu né du plus grand des
« dieux et de la Nymphe Sémélé, fille
« de Cadmus. Le rameau du palmier
« n'est pas ignoré du poëte divin, lors-

« que les Heures ouvrent leurs palais
« dorés dans les cieux, et que les
« plantes odorantes parfument le prin-
« temps. Alors la douce violette em-
« bellit la terre, et s'unit à la rose pour
« couronner les Immortels. Que la flûte
« accompagne mes chants : célébrez la
« belle Sémélé et les nœuds flottans
« de sa noire chevelure. »

Quiconque aura quelque teinture de l'éloquence conviendra sans peine que ce style est grave, nerveux et austère; qu'on y sent une certaine âpreté noble, une espèce de mordant qui ne déplaît pas. La marche est lourde et appuyée; l'harmonie est lente et comme retardée par son propre poids. Elle n'a rien de ce gracieux qui s'insinue, ni de ces beautés qui brillent : on ne voit partout qu'un certain goût antique et sévère. Comment et par quels moyens cette composition produit-elle cet effet? car ce n'est point l'ouvrage du hasard. Je vais tâcher d'en développer l'artifice.

Le premier vers de cette pièce est composé de quatre mots; d'un verbe, d'une préposition et de deux noms. Δεῦτ' ἐν χορὸν, Ὀλύμπιοι. Le verbe et la préposition s'unissent par la synalèphe,

et forment un son qui n'est point désagréable; mais le nom qui suit a quelque chose de dur à l'oreille : ἐν χορὸν n'est rien moins que coulant, parce que la préposition se termine par la semi-voyelle ν, et que le nom commence par la muette χ, deux lettres qui ne sont pas faites pour joindre leurs sons dans une même syllabe, et qui, appartenant à deux syllabes différentes, et ne pouvant s'unir, laissent nécessairement entre elles un vide qui les sépare. C'est ce qui donne à ce premier membre une sorte d'âpreté. Au reste, j'entends ici par *membres* non les divisions artificielles qu'Aristophane ou d'autres grammairiens ont mises dans les odes, mais celles que la nature même et le sens prescrivent, et que les orateurs emploient dans leurs périodes.

Le membre suivant, Ἐπί τε κλυτὰν πέμπετε χάριν, θεοὶ, séparé du premier par un vide sensible, renferme plusieurs sens qui se choquent mutuellement. Il commence par un ε, et le membre précédent est terminé par un ι : or ces deux voyelles ne se réunissent point par la synalèphe, et jamais l'ι ne se trouve avant l'ε dans la même syllabe. Il y a

donc un hiatus ou un silence entre ces deux voyelles; ce qui leur donne plus de force et de consistance. Ἐπί τε : ces deux conjonctions par où commence le membre (à moins qu'on ne veuille appeler la première préposition), suivies de κλυτὰν, rendent la construction dure; et la syllabe κλυ, brève de sa nature, et pourtant plus longue qu'une brève ordinaire, parce qu'elle comprend de plus une muette et une semi-voyelle, forme, par cette brièveté équivoque, jointe à la dureté des consonnes, une sorte de nœud et d'obstacle pour l'oreille. Qu'on ôte le κ, et qu'on dise ἐπί τε λυτὰν, il n'y a plus ni obstacle ni dureté. Après κλυτὰν, vient le verbe πέμπετε, dont l'initiale ne se marie point avec la finale du mot précédent. La voix s'arrête sur le ν, et, après avoir eu le passage fermé par les lèvres, elle ne fait entendre le π qu'en s'échappant, de manière que le ν et le π ne peuvent aller ensemble, la conformation de la bouche ne permettant pas que ces deux lettres soient proférées par le même organe, ni par deux articulations simultanées. L'une s'articule en portant la langue au palais, un peu au dessus

des dents, et laissant aller l'aspiration par le nez; l'autre, en fermant la bouche sans mouvoir la langue, et poussant au dehors l'aspiration comme par explosion, ainsi que nous l'avons dit ci-dessus. Or cette séparation d'organes et d'articulations demande plus de temps, et semble retarder la phrase et lui ôter son poli et sa facilité. Outre cela la première syllabe de πέμπετε n'est rien moins que moelleuse; elle est au contraire un peu dure, commençant par une muette et se terminant par une liquide. Il en est de même des deux mots χάριν, Θέοι, qui sont nécessairement séparés par un petit intervalle, le premier se terminant par la demi-voyelle ν, et l'autre commençant par une muette θ : or les demi-voyelles ne doivent pas naturellement précéder les muettes.

Vient le troisième membre : Πολύβατον οἴτ' ἄστεος ὀμφαλὸν θυοέντα Ἐν ταῖς ἱεραῖς Ἀθηναῖς Οἰχνεῖτε. Le mot ὀμφαλὸν terminé par un ν, et suivi de θυοέντα, a la dureté qui a été remarquée plus haut; et ce mot θυοέντα terminé lui-même par un α, et suivi de ἐν ταῖς ἱεραῖς, qui commence par un ε, allonge

le son de l'α par l'interposition d'un temps assez long.

Πανδαίδαλόν τ' εὐκλέ' ἀγορὰν est une composition très-dure par le choc violent des lettres. Le ν est joint au τ, une semi-voyelle a une muette; ce qui laisse un intervalle sensible entre le mot πανδαίδαλον et la syllabe τ' εὐ qui s'y réunit par la synalèphe. Car ces syllabes sont toutes deux longues; mais la seconde l'est beaucoup plus que l'autre, parce qu'elle absorbe par l'élision deux syllabes, et qu'elle renferme une muette et deux voyelles. Qu'on ôte le τ', et qu'on lise πανδαίδαλον εὐκλέ' ἀγορὰν; le vers y sera de même, et la cadence en sera beaucoup plus légère et plus libre.

Les mêmes observations ont lieu sur Ἰοδέτων λάχετε στεφάνων, deux demi-voyelles ν et λ, qui ne peuvent guère se joindre par leur nature, puisqu'elles ne peuvent être articulées par le même organe. Les mots qui suivent, chargés de syllabes longues, semblent séparés par des intervalles : στεφάνων Τῶν ἐαρεδρέπτων. Ces syllabes, qui excèdent la mesure, se heurtent et s'écartent réciproquement. La dernière syllabe de

τετράνων, qui comprend deux demi-voyelles et une voyelle longue par sa nature, est encore suivie d'une autre syllabe en trois lettres, τῶν dont une muette, une voyelle longue et une demi-voyelle; ce qui opère nécessairement un écartement dans les articulations, par la longueur même des syllabes et par le choc des lettres τ et ν, dont les sons ne peuvent s'allier naturellement par les raisons que nous avons dites. Le mot λαιβὰν, terminé par un ν, se joint à un mot qui commence par un δ, Διόθεν τέ με; et à cet autre, σὺν Ἀγλαΐᾳ, qui se termine par un ι, se joint Ἰδέτε, qui commence aussi par un ι. On trouvera dans cette ode, si on veut l'examiner d'un bout à l'autre, une quantité de choses pareilles : je n'en dirai pas davantage, afin de pouvoir aussi m'arrêter sur Thucydide.

Voici le commencement de sa préface.

Θουκυδίδης Ἀθηναῖος....

« Thucydide, citoyen d'Athènes, a « écrit cette histoire de la guerre des « Athéniens avec les peuples du Pélo- « ponèse, en la prenant dès son origine:

« il l'a regardée comme la plus grande « guerre et la plus mémorable de tou- « tes celles qu'on a connues jusqu'à « présent. Ces peuples étaient alors « dans leur plus haut degré de puis- « sance et de force; et tous les autres « peuples de la Grèce se joignirent à « eux, les uns dès le commencement de « la guerre, les autres dans la suite. « Jamais il n'y en eut de plus opiniâtre « chez les Grecs, ni même chez les « barbares, ni dans aucune autre na- « tion : car celles de la haute antiquité « nous sont à peu près inconnues; et, à « en juger par les apparences, il ne « leur était guère possible de rien faire « de grand ni pour la guerre ni pour la « paix.

« Il est assez certain que le pays qu'on « appelle aujourd'hui la Grèce n'eut « point d'abord d'habitans fixes : c'é- « taient des transmigrations continuel- « les; un peuple était chassé par un autre « peuple plus fort. Comme il n'y avait « ni liaison ni commerce entre les peu- « ples, ni par mer ni par terre, et que « chacun ne cultivait le sol que pour « entretenir une vie pauvre et misera- « ble, ils ne daignaient pas même plan-

« ter des arbres dont un autre aurait « recueilli le fruit. Ainsi ils quittaient « aisément leurs habitations, assurés « qu'ils étaient de trouver partout le « peu dont ils avaient besoin pour la « nourriture de chaque jour. »

On ne trouvera point dans ce discours de ces constructions adoucies et polies avec soin, qui s'insinuent dans l'oreille sans qu'on s'en aperçoive : on y sent au contraire de la résistance, de l'âpreté, une certaine densité qui semble forcer le passage. Point de grâces théâtrales ni d'appareil : c'est une beauté fière et caustique; tout le monde le sent. Il n'est pas besoin d'en avertir, surtout quand l'auteur en avertit lui-même : « Je n'ai pas écrit, dit-il, pour « plaire à l'oreille ni pour remporter le « prix sur des rivaux, mais pour laisser « un monument à la postérité. »

Quel est l'art et le secret de cette composition antique et sévère? je vais tâcher de le dire en peu de mots. Ceux qui sont faits pour réussir en ce genre jugeront aisément du plus par le moins.

Tout en commençant, le mot ξυνέγραψε, joint à Ἀθηναῖος, présente une articulation imparfaite. Car le σ ne peut

se joindre avec le ξ, ni faire avec lui une même syllabe : il y a nécessairement un petit silence entre ces deux lettres; ce qui est dur et blesse même l'oreille. Il en est de même des lettres ν, τ, π, κ, qui suivent, et dont la première, répétée quatre fois, frappe fortement l'oreille et tourmente la construction, τὸν πόλεμον τῶν Πελοποννησίων καὶ Ἀθηναίων. Il n'y a pas là un seul mot qui ne doive être prononcé de suite et d'une haleine, du commencement à la fin, pour que les mots qui se suivent aient leur articulation nette et entière. La position et la réunion des voyelles à la fin du membre, καὶ Ἀθηναίων, semblent encore allonger les sons et les séparer les uns des autres; car l'ι et l'α ne peuvent se mêler pour faire une diphthongue.

Et dans la seconde période, le premier membre, ἀρξάμενος εὐθὺς καθιστα-μένου, un peu plus adouci que le reste, est suivi sur-le-champ d'un second membre qui irrite l'oreille et la dilate par des sons écartés eux-mêmes les uns des autres : καὶ ἐλπίσας μέγαν τε ἔσεσθαι καὶ ἀξιολογώτατον τῶν προγεγενημένων. Trois voyelles, à peu de distance les

unes des autres, se heurtent et empêchent l'oreille de saisir la continuité de la phrase. Enfin la période qui se termine par ces mots, τῶν προγεγενημένων, n'a pas une chute convenable ni arrondie; elle n'a point son couronnement final, et serait aussi bien le commencement de la période suivante que la fin de celle qui la précède.

C'est encore la même chose dans la troisième période : elle marche sans être appuyée ni circonscrite par la construction. Τὸ δὲ καὶ διανοούμενον sont des mots dont les voyelles et les demi-voyelles se heurtent et produisent la dureté.

En un mot, dans douze périodes que j'ai citées pour exemple, si on voulait les mesurer sur la respiration, aussi bien que les trente membres, ou environ, qu'elles contiennent, à peine y trouverait-on six ou sept constructions un peu régulières et arrondies; on y trouverait plus de trente hiatus ou concours désagréables de voyelles, et un si grand nombre de demi-voyelles et de muettes durement accouplées et dures à prononcer, qui rompent et arrêtent le cours des phrases, qu'il n'y a presque

point de mot qui n'ait quelques-unes de ces entraves.

Et dans les membres comparés entre eux, nul accord ; nulle symétrie, nul ensemble ; les périodes sont inégales, les figures outrées, l'ordre souvent négligé. Voilà les caractères d'une composition austère et mâle. Je ne crois pas qu'il soit nécessaire d'entrer dans un plus grand détail.

CHAPITRE XXIII.

De la Composition élégante et fleurie.

VOICI maintenant quels sont les caractères d'une composition élégante et fleurie.

Cette composition n'exige point que les mots aient une apparence frappante, ni que les phrases aient une marche appuyée et ferme, ni qu'entre les sons il y ait des intervalles sensibles, parce qu'elle n'aime ni la lenteur grave ni les retardemens. Elle veut au contraire que les mots glissent avec légèreté, qu'ils s'at-

tirent les uns les autres et s'entraînent par leur liaison mutuelle comme les flots d'un ruisseau, qu'ils ne forment qu'une même chaîne dont on sente la continuité ; effets qui résultent de la douceur des liaisons, de la justesse des jointures, qui ne laissent aucun vide entre les sons : c'est un tissu de soie orné de broderies, ou un tableau dont les couleurs brillantes sont encore relevées par les ombres. Elle veut de plus que les mots soient sonores, doux et délicats, qu'ils aient une certaine fraîcheur de vierge, παρθενωπά : elle fuit les syllabes fortes dont les lettres se heurtent, et se garde bien de risquer aucune expression qui puisse paraître nécessaire.

Non seulement elle lie et accorde les mots avec les mots, elle unit aussi les membres avec les membres, et les termine tous avec une certaine grâce : ils n'ont ni plus ni moins d'étendue qu'il ne convient, et la période est toujours renfermée dans l'étendue de la respiration. Chez elle on ne souffre point de discours sans périodes, ni de périodes qui n'aient plusieurs membres, ni de membres sans symétrie.

Les rhythmes qu'elle emploie ne sont pas les plus étendus, mais les plus légers, ou ceux qui tiennent le milieu; et les finales des périodes, toujours nombreuses, tombent comme à plomb au point précis. Elle fait pour ses périodes précisément le contraire de ce qu'elle fait pour ses mots : elle enlace ceux-ci et les incorpore, pour ainsi dire, les uns dans les autres; mais ses périodes, elle les détache de manière qu'on les voie de loin et comme sur une éminence. Quant aux figures, celles qui ont l'air ancien, qui ont trop de gravité, trop de poids, un peu de rouille, elle les dédaigne; elle ne veut que de celles qui ont de la douceur et une certaine mollesse qui flatte et qui séduit. En un mot, elle est l'opposé de la composition austère, sur laquelle il n'est pas besoin de revenir.

Les auteurs distingués dans ce genre sont Hésiode parmi les poëtes héroïques; parmi les lyriques, Sapho, Anacréon et Simonide. Parmi les tragiques, je ne vois qu'Euripide; je n'en vois aucun parmi les historiens, si ce n'est Ephore et Théopompe. Mais parmi les orateurs, il y a Isocrate : ce sera celui-

ci et Sapho qui me fourniront ici le peu d'exemples dont j'ai besoin. Je commencerai par celle-ci.

Ποικιλόθρον' ἀθάνατ' Ἀφροδίτα....

« Déesse savante dans l'art de domp-
« ter et de séduire les amans, immor-
« telle Vénus, fille du grand Jupiter,
« ne m'abandonnez pas dans ma dou-
« leur : venez en ces lieux, si jamais
« vous daignâtes entendre mes vœux
« et quitter vos palais dorés pour se-
« courir Sapho. Vos aimables passe-
« reaux, avec leurs ailes rapides, em-
« portèrent votre char léger dans les
« airs : ils parurent à mes yeux dans
« l'instant ; et vous, souriant avec vos
« grâces immortelles, vous me deman-
« dez quels sont mes maux, et pour-
« quoi je vous invoque avec tant
« d'ardeur, ce que je désire, ce que
« veut mon esprit insensé, quel est le
« cœur que je veux toucher ! Qui t'a
« offensée, Sapho ? S'il te fuit, bientôt
« il te poursuivra ; s'il a refusé tes
« dons, il s'empressera de t'en offrir
« lui-même ; s'il a dédaigné tes vœux,
« il t'adressera les siens. Venez donc,
« venez délivrer mon cœur de ses tour-

« mens ; faites ce que mon cœur désire,
« et combattez vous-même pour moi. »

La grâce et la douceur de cette poésie viennent de la douceur de la composition et de l'arrangement des mots : ils sont tellement serrés et comme enlacés les uns avec les autres, qu'ils ne font, pour ainsi dire, qu'un même mot ; tant la liaison des lettres est intime et naturelle. Les voyelles sont distribuées si heureusement parmi les semi-voyelles et les muettes qui précèdent ou qui suivent, que nulle voyelle ne concourt avec une autre voyelle, ni une semi-voyelle avec une autre semi-voyelle. A peine, en épluchant toute l'ode, ai-je rencontré, parmi tant de noms et de verbes, cinq ou six demi-voyelles accolées, et encore ne rendent-elles pas l'expression trop dure. Il y a à peu près autant de rencontres de voyelles ; peut-être y en a-t-il un peu plus d'un membre de période à un autre membre. Doit-on s'étonner après cela que le style de cette ode soit doux et coulant, vu le parfait accord des sons dont elle est composée ?

Je pourrais marquer encore d'autres propriétés de ce genre de composition,

et multiplier les exemples; mais je crains les répétitions et les longueurs. Vous pourrez vous-même, mon cher Rufus, dans votre loisir, et quand vous le jugerez à propos, réfléchir sur chacun des objets que je vous ai présentés, et analyser d'autres exemples: quant à moi j'en ai assez dit pour ceux qui pourront m'entendre.

Il me reste à examiner la manière d'un orateur qui s'est exercé singulièrement dans ce genre de composition; je veux parler d'Isocrate, qui selon moi, l'emporte infiniment sur tous les autres écrivains en prose par l'élégance, la finesse, la douceur de ses constructions. Le morceau est tiré de son Aréopagitique.

Πολλοὺς ὑμᾶς....

« Vous serez surpris, sans doute, « Messieurs, du dessein que j'ai formé « de vous adresser aujourd'hui un dis- « cours sur les dangers de notre répu- « blique, comme si notre situation « avait dans ce moment quelque sujet « d'inquiétude ou d'alarmes. Nous avons « plus de deux cents vaisseaux; tout « est en paix autour de nous; nous

« sommes les maîtres de la mer ; nous « avons des alliés en grand nombre, « tous prêts à embrasser notre défense : « on nous paie des tributs considérables ; une quantité de villes nous obéissent. Que pouvons-nous craindre ? « c'est à nos ennemis à s'inquiéter et « à songer à leur conservation.

« Voilà, Messieurs, quelles sont vos « pensées ; c'est ce qui vous inspire « cette haute confiance que vous avez, « et qui vous empêchera de faire attention à ce discours que je vous adresse.

« Mais c'est cette confiance même « qui me cause à moi les plus vives inquiétudes. Je vois que les états les « plus florissans, ou qui croient l'être, « se livrent aux mauvais conseils, et « qu'ils sont d'autant plus exposés aux « dangers, qu'ils sont dans la plus « profonde sécurité. Les biens ni les « maux ne se perpétuent point par « eux-mêmes : au contraire, la prospérité engendre l'imprudence et l'orgueil, et la modération et la sagesse « accompagnent la pauvreté ; et je ne « puis dire laquelle des deux situations « un père sage désirerait laisser à ses « enfans. Mais celle qui paraît à fuir

« se porte souvent au plus haut degré « de bonheur, et l'autre, qu'on re- « cherche avec ardeur, éprouve sou- « vent les plus fâcheux revers. »

Tout se tient dans ce discours : c'est partout la même couleur. Les mots n'y sont point placés d'une manière trop apparente, ni séparés des autres mots par des intervalles ; tout se meut et se touche : c'est l'eau vive qui roule continuellement ses flots. Les liaisons sont douces, aisées, naturelles ; l'oreille la moins savante n'a pas besoin d'en être avertie. Or il est aisé de montrer que ces effets ne sont produits que par les causes que j'ai indiquées. Difficilement trouverait-on dans le morceau que je viens de transcrire aucun hiatus ou concours de voyelles, et je crois même qu'on n'en trouverait point dans tout le discours, à moins qu'il n'y en ait quelqu'un qui m'ait échappé. Il en est de même des demi-voyelles et des muettes. Il est rare qu'elles se touchent ou se froissent les unes contre les autres ; c'est ce qui produit cette douceur moelleuse de l'élocution. Qu'on y joigne la symétrie des membres des périodes et le cercle même des périodes

soigneusement arrondies ; qu'on y ajoute l'espèce des figures choisies avec soin, et dont la plupart ont une certaine grâce de jeunesse, les antithèses, les comparaisons, les cadences rimées et les autres ornemens semblables, faits pour l'appareil et le panégyrique. Mais à quoi bon m'étendre davantage? il me semble que je me suis arrêté assez longtemps sur cette matière.

CHAPITRE XXIV.

De la Composition moyenne ou qui tient le milieu entre la Composition austère et la Composition élégante et fleurie.

La troisième espèce de composition que nous avons appelée *moyenne*, faute d'autre nom plus juste, n'a point à elle une forme qui lui soit propre, puisqu'elle est un mélange des deux autres, fait dans une certaine proportion. C'est un choix de ce que les deux autres ont de meilleur; ce qui, selon moi, doit lui donner le prix. Car le point de la

perfection est dans le milieu ; il y est dans la vie humaine, dans les vertus, dans les arts, dans tout. Aristote l'a dit, et c'est le sentiment de son école. Au reste, je n'envisage ici cette espèce mixte qu'en général, comme je l'ai dit plus haut, et non dans toutes ses nuances, qui sont en grand nombre.

Ceux qui ont embrassé ce genre ne se sont pas tous attachés aux mêmes parties, ni ne les ont pas traitées de même ; ils en ont affecté ou négligé quelques-unes, les uns d'une façon, les autres d'une autre : mais tous n'en ont pas moins mérité l'estime des connaisseurs.

Le premier de ce genre, le plus excellent, le coryphée, est Homère sans contredit ! c'est l'océan d'où sont sortis les fleuves, les fontaines, les mers. Partout, dans quelque endroit qu'on le prenne, il possède au plus haut degré la composition austère et la composition élégante et polie. Tous les autres écrivains qui ont travaillé dans ce même genre, quand on les compare avec ce poëte, on les voit loin de lui dans la carrière, quoique, si on les considère sans les comparer, ils méritent encore no-

tre admiration. Tels sont Stésichore et Alcée dans le lyrique, Sophocle dans le tragique, Hérodote dans l'histoire, Démosthène dans l'oraison, et parmi les philosophes, du moins selon mon opinion, Démocrite, Platon et Aristote. Il serait assez difficile d'en nommer d'autres qui aient su mieux qu'eux faire un heureux mélange des couleurs. Je n'en dirai pas davantage; je n'ajouterai pas même d'exemples, parce que les idées assez claires n'ont pas besoin de développemens.

D'après tout ce qui vient d'être dit, on jugera aisément que l'art de bien dire n'est pas un art facile; Démosthène en était persuadé. Mais si on apprécie la gloire qui en revient, et les fruits qu'on en recueille, les efforts mêmes et le travail se changeront en plaisir. Que les Epicuriens en pensent tout ce qu'ils voudront; ce bel axiome de leur maître, qui leur apprend qu'*il ne faut pas se donner de peine pour bien écrire*, n'est bon que pour autoriser la paresse et la sottise de ceux qui ne craignent pas de manquer à chaque moment de goût et de sens commun.

CHAPITRE XXV.

Comment la Prose peut ressembler aux Vers.

Ces matières finies, je pense, mon cher Rufus, que vous désirez d'apprendre comment il est possible que la prose ressemble à de beaux vers ou à des vers lyriques, et comme un beau poëme et un poëme lyrique peuvent ressembler à de la belle prose.

Commençons par la prose, et prenons celle de l'orateur qui a le plus emprunté de la poésie : je voudrais en citer plusieurs autres, mais je n'ai pas assez de temps pour les citer tous.

Qui peut disconvenir que les oraisons de Démosthène, surtout ses Philippiques et ses plaidoyers, ne ressemblent à de vraies poésies ? Je ne veux en donner pour exemple que l'exorde d'un de ses discours : Μηδεὶς ὑμῶν, ὦ ἄνδρες... « Que personne de vous, Messieurs, ne s'imagine qu'il y ait la « moindre animosité dans cette accu-

« sation que j'intente contre Aristo-
« crate, et que je cherche à me faire un
« ennemi gratuitement et sans de justes
« causes. Il est question aujourd'hui de
« vous assurer la jouissance de la Cher-
« sonèse, d'empêcher qu'on ne vous
« trompe et qu'on ne vous enlève de
« nouveau cette possession. Voilà mon
« unique objet. »

Je vais essayer de vous expliquer ma poésie sur ce morceau, quoique ceci ressemble un peu aux mystères sacrés qui ne doivent pas être révélés au vulgaire, et que je pourrais dire, usant de la formule de l'Hiérophante : *Loin d'ici les oreilles profanes; je n'adresse ces paroles qu'à ceux qui sont initiés aux mystères de l'éloquence* (1). Car il y a des gens qui, faute de les connaître, se moquent des choses les plus vraisemblables, et qui peut-être le font impunément, ou ne sentant pas leur erreur. Mais voici ma pensée.

Il n'est point de discours, s'il est sans vers, qui puisse avoir les grâces

(1) *Fas quibus alta canam : procul hinc, procul este, profani.*

poétiques ou lyriques par l'arrangement même des mots (1), puisque la partie même du choix des mots poétiques, qui font tant d'effet dans la poésie (car il y a une langue poétique à part, composée de mots étrangers, figurés, forgés exprès, etc., qui embellissent merveilleusement la poésie), a été employée jusqu'à satiété par divers auteurs, entre autres par Platon, dans la simple prose. Mais je n'en parle point aujourd'hui; je m'arrête à l'arrangement seul, qui peut être tel, qu'il donne aux mots les plus communs, les plus ordinaires, les moins poétiques, les grâces et le sel de la poésie. Or, comme je l'ai déjà dit, la prose simple

(1) Le texte de notre rhéteur nous a paru un peu embarrassé dans cet endroit : nous avons tâché d'en tirer un sens conforme à sa doctrine. « Le choix des mots poétiques ne donne lui-« même ni vers ni rhythmes : donc ce n'est pas « du choix des mots que dépend la ressemblance « de la prose avec la poésie. C'est donc de l'ar-« rangement seul des mots? Oui, s'il est tel, qu'il « en résulte des vers, ou des portions de vers, « ou des rhythmes poétiques. » Il ne fallait donc pas dire absolument et sans restriction que le discours oratoire ne peut ressembler à la poésie par l'arrangement même des mots : Πᾶσα λέξις.... οὐ δύναται προσλαβεῖν, κατὰ γοῦν τὴν σύνθεσιν αὐτήν.

ne peut ressembler à un discours versifié et lyrique, à moins qu'elle n'ait des vers et des rhythmes au moins déguisés dans sa composition ; je dis *des vers et des rhythmes déguisés*, parce que, si la prose avait la régularité continue et la marche du vers, elle serait poëme, et non prose. Il lui suffit donc d'être ornée des mesures et des rhythmes poétiques, et alors elle sera poétique sans être poésie, et chantante sans être lyrique.

Quelle sera donc la différence des deux genres? la voici. La poésie a toujours les mêmes vers, les mêmes rhythmes : elle est astreinte aux mêmes formes dans ses vers, dans ses périodes, dans ses strophes (1) ; et lorsqu'elle recommence une autre suite, ce sont encore les mêmes vers, les mêmes

(1) Denys d'Halicarnasse emploie quelquefois le même mot dans des sens différens. Ici, par exemple, περίοδος, qui signifie ordinairement une pensée renfermée dans plusieurs phrases liées ensemble par le sens et l'harmonie, paraît signifier l'ensemble de la strophe, de l'antistrophe et de l'épode, qui faisaient ce qu'on peut appeler le tour complet, le cercle du chant lyrique : c'était un couplet de trois stances. M. Buretta a eu cette idée. Voyez le t. X des Mém. de l'Acad. des Inscriptions et Belles-Lettres, page 246.

rhythmes, la même période, les mêmes strophes, et ainsi en continuant, de sorte que la poésie est liée, enchaînée dans ses mesures, dans ses rhythmes. Et c'est ce discours ainsi enchaîné qu'on appelle ou poésie simplement, ou poésie lyrique.

Il n'en est pas de même de la prose. Si elle a des vers, ils sont dispersés; ses rhythmes n'ont point de règle fixe, ni pour la place ni pour le choix. Elle n'est astreinte ni aux rapports justes ni aux retours semblables des mêmes formes, de sorte qu'elle est nombreuse et rhythmique, parce qu'elle a des nombres et des rhythmes; mais elle n'est point vers, parce qu'elle n'a pas les mêmes rhythmes dans toutes ses phrases, et que les rhythmes n'y sont point placés dans les mêmes rapports respectifs (1).

Voilà donc ce que j'entends par prose mesurée; celle qui a quelque chose des agrémens de la poésie et des compositions lyriques: et je dis que la prose de

(1) *Quum vinxit (orator) sententiam modis et forma, relaxat et liberat immutatione ordinis.* Cic. *de Orat.* III, 44.

Démosthène a été faite sur ce modèle.

Cette doctrine d'ailleurs n'est pas tout à fait nouvelle. On la trouve chez Aristote, dans le troisième livre de la Rhétorique, où il traite des nombres du discours oratoire, et où il désigne en particulier les rhythmes qui lui conviennent le plus, et les endroits où ils doivent être placés : il va même jusqu'à donner des exemples qui confirment ce qu'il avance. Mais qu'est-il besoin d'autorité, quand on a l'expérience, qui nous apprend que, si on veut jeter dans la prose quelques-unes des grâces de la poésie, on doit y mettre des rhythmes (1).

Le morceau de Démosthène que je viens de transcrire commence par un tetramètre comique composé d'anapestes, auquel il manque seulement un pied pour le déguiser :

Μαθεῖν ὑμᾶν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσαι με.

Qu'on y ajoute ce pied au commencement, au milieu ou à la fin, on a un

(1) Denys d'Halicarnasse veut quelque chose de plus que des rhythmes, puisqu'il veut des vers déguisés : on va le voir.

vers anapestique complet, que d'autres appellent Aristophanique.

Μηδεὶς ὑμῶν, ὦ ἄνδρες Ἀθηναῖοι, νομίσῃ με παρεῖναι.

Ce vers sera pareil à celui-ci :

Λέξω τοίνυν τὴν ἀρχαίαν παιδείαν, ὡς διέκειτο.

On me dira que cela ne s'est point fait avec dessein, que ce sont des rencontres de hasard, qu'on fait tous les jours de ces vers dans la conversation; je le veux. Mais le membre suivant, si vous rétablissez seulement la seconde élision (ἕνεκα pour ἕνεχ') qui n'est là que pour empêcher le vers d'être reconnu, et pour lier ce membre avec le suivant, n'est-il pas un pentamètre régulier et complet,

Μήτ' ἰδίας ἔχθρας μηδεμίας ἕνεκα,

semblable à celui-ci,

Κοῦραι ἁλαφρὰ ποδῶν ἴχνη ἀειράμεναι?

Supposons que ce soit encore un effet du hasard; cependant en omettant seulement un membre qui est purement prose, et qui est : Ἥκειν Ἀριστοκράτους

κατηγορήσοντα τουτουί, le membre suivant présente encore deux mesures de vers :

Μήτε μικρὸν ὀρῶντά τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα,
ἑτοίμως οὕτως ἐπὶ τούτῳ.

Car si on joint ce vers de l'épithalame de Sapho,

Οὐ γὰρ ἑτέρα ἦν παῖς, ὦ γαμβρὲ, τοιαύτα,

avec les trois derniers pieds de ce tétramètre comique qu'on appelle Aristophanique,

Ὅτ' ἐγὼ τὰ δίκαια λέγων εὐθυν, καὶ σωφροσύνη
νενόμιστο,

y compris la syllabe finale en cette manière,

Οὐ γὰρ ἑτέρα ἦν παῖς, ὦ γαμβρὲ, τοιαύτα,
καὶ σωφροσύνη νενόμιστο,

il n'y aura nulle différence; la phrase est absolument la même.

Μήτε μικρὸν ὀρῶντά τι καὶ φαῦλον ἁμάρτημα,
ἑτοίμως οὕτως ἐπὶ τούτῳ.

Ce qui suit est de la même mesure qu'un iambe trimètre dont on a ôté le dernier pied :

Προσθεῖναι ἐμαυτὸν εἰς ἐπίχθεσιν.

Qu'on y ajoute un pied, le vers est complet.

Πρόσθεσιν ἐμαυτὸν εἰς ἐπίχθεσίν τινι.

Mais que ce soit encore l'ouvrage du hasard, non celui du travail et du dessein, que dira-t-on du membre suivant qui est un trimètre parfait ?

Ἀλλ' εἴπερ ἄρ' ὀρθῶς ἐγὼ λογίζομαι.

Il ne s'agit que d'allonger la première de ἄρα, et de s'arrêter avant καὶ σκοπῶ, qui a fait disparaître le vers.

Le membre suivant, composé d'anapestes, s'étend jusqu'au huitième pied :

Περὶ τοῦ τὴν Χειρόννησον ἔχειν ὑμᾶς ἀσφαλῶς, καὶ μὴ παρακρουσθέντας.

C'est le même vers que celui-ci d'Euripide :

Βοσπόρου χάρας τὴς ποτοδόκου, Κίσσοῦ, πεδίον πυρὶ μαρμαίρει.

Et le reste de ce membre est encore un iambe trimètre, auquel il ne manque qu'un pied et demi. Le voici dans son entier :

Ἀπεστερῆσθαί πάλιν αὐτὸν ἐν μέρει.

Dira-t-on que tant de vers de tant d'espèces se sont présentés d'eux-mêmes, que l'orateur n'y a point pensé? Je puis d'autant moins le croire, que la suite est tout dans le même goût, remplie de pieds et de vers de toute espèce (1).

Mais voyons une autre oraison, celle de la Couronne, qui est si divinement écrite, et, selon moi, la plus belle de l'orateur.

Tout en commençant, je vois un crétique, ou, si on veut, un péon (2); car il ne diffère point des rhythmes à cinq temps. Il n'est pas assurément là par hasard, enlacé comme il l'est dans le membre de la période : Τοῖς θεοῖς εὔχομαι πᾶσι καὶ πάσαις. Cette phrase n'est-elle pas semblable à ce vers-ci :

Κρησίοις ἐν ῥυθμοῖς παῖδα μέλψαμεν.

Pour moi il me le semble; car, à

---

(1) Ce serait peut être une raison de plus pour croire que c'est l'effet du hasard, ou seulement d'un certain instinct de l'oreille.

(2) Le péon est de trois brèves et une longue, *dŏmŭĕrānt*, *sŏnĭpĕdēs*. Selon Quintilien, IX, 4, le péon se compose aussi d'une longue et de trois brèves, *cōntĭnŭĕ* : on en distingue encore d'autres espèces. Le crétique est d'une brève entre deux longues, *cāstĭtās*. *Not. de l'Edit.*

l'exception du dernier pied, c'est précisément la même chose. Que ce soit encore du hasard; mais le suivant est un iambique juste, dont on n'a soustrait une syllabe que pour déguiser le vers. Car si on ajoute cette syllabe, le vers sera parfait :

Ὅσην εὔνοιαν ἔχων ἐγὼ διαλελῶ.

Vient ensuite un péon ou crétique de cinq temps : *Τῇ πόλει καὶ πᾶσιν ὑμῖν, τοσαύτην ὑπάρξαι μοι παρ' ὑμῶν εἰς τουτονὶ τὸν ἀγῶνα.* A cela près qu'il y a deux pieds dans le commencement, qui sont plus mous et plus faibles (1), c'est la même mesure que dans ces vers de Bacchylide :

Οὐχ ἕδρας ἔργον, οὐδ' ἀμζολᾶς, ἀλλὰ χρυσαιγίδος Ἰταγίας
Χρὴ παρ' εὐδαίδαλον ναὸν ἐλθόντας, ἀζρόντι δεῖξαι.

« Ce n'est plus le moment d'atten-« dre et de différer; il faut se présen-« ter au temple de la déesse armée de

(1) Cette traduction du mot *κατακεκλασμένους* est autorisée par celle du même mot, chap. 18, en parlant d'Hégésias. Longin l'a employé aussi dans un des chapitres de son traité du Sublime, où il dit que le rhythme *κεκλάσμενος* est un rhythme maigre, rompu, mesquin, comme le trochée, le chorée, le pyrrique.

« l'égide d'or, et lui offrir des présens dignes d'elle (1). »

J'entends d'ici les propos des ignorans et des gens sans lettres, et de cette foule de grammairiens du bas étage qui ne connaissent ni la voie ni l'art,

---

(1) Je laisse à ceux qui voudront en prendre la peine le soin de justifier toutes ces ressemblances des phrases de Démosthène avec les vers auxquels on les compare. Il suffit, pour mon objet, qu'il soit clair que Denys d'Halicarnasse veut non seulement des pieds ou rhythmes dans la prose, mais même des vers qui ne soient qu'un peu déguisés, à dessein de cacher l'art : il lui est bien aisé d'en trouver de pareils. Il y en a de tant d'espèces chez les Grecs! ils s'y permettent tant de libertés! Denys d'Halicarnasse lui-même se permet de prendre pour vers des phrases où il manque une syllabe, un pied entier, un pied et demi; il prend un vers d'une mesure, et y ajoute trois pieds d'un vers d'une autre mesure. Qu'est-ce que tout cela prouve? qu'où il y a des mots, il y a des brèves et des longues, et par conséquent des rhythmes; et qu'où il y a des rhythmes, il se rencontre des vers, sur tout ceux qui se font d'eux-mêmes, comme les iambiques, tétramètres, trimètres, dimètres, qui admettent toutes sortes de pieds qui sont tantôt complets, tantôt boiteux, tantôt surabondans en pieds ou en syllabes. Toute prose à ce compte est un tissu de vers : *Nihil est in prosa scriptum, quod non redigi possit in quædam vermiculorum genera, vel in membra.* Quint. IX, 4.

auxquels je veux pourtant répondre, ne fût-ce que pour leur faire voir que je ne crains point leurs attaques.

« Quoi! vous disent-ils, vous croyez que Démosthène s'est rendu assez misérable pour compter et choisir l'un après l'autre ses prétendus vers et ses rhythmes, comme un ouvrier qui fait une pièce de marqueterie; qu'il s'est donné la peine de jeter, comme dans un moule, tous les membres de ses périodes, tournant et retournant tous ses mots, calculant les valeurs et les temps de chaque syllabe, les cas des noms, les terminaisons des verbes et toutes leurs inflexions, tourmentant ainsi sa vie? C'est accuser de sottise et de puérilités un si grand homme. » Voilà le ton avec lequel on nous attaque; mais il est aisé d'y répondre.

Et d'abord il est absurde de dire qu'un homme qui a obtenu une si grande gloire, une gloire à laquelle aucun orateur n'était parvenu avant lui, qui allait livrer au temps et à l'envie des ouvrages immortels, que cet homme n'ait pas laissé échapper une pensée, pas un mot, sans l'avoir pesé et placé avec réflexion, dans un siècle

surtout où les auteurs se piquaient, non pas d'écrire, mais de buriner, de sculpter leurs ouvrages : je parle d'Isocrate et de Platon, dont l'un a employé dix ans, selon ceux qui disent le moins, à composer son Panégyrique ; et l'autre, à quatre-vingts ans encore, ne cessait de polir et de retoucher ses Dialogues. Tout le monde sait qu'à la mort de celui-ci on trouva sur ses tablettes différentes leçons de ce commencement de ses livres sur la République : *Hier je descendais au Pyrée avec le fils d'Ariston.* Qu'y aurait-il d'étonnant qu'avec de tels exemples Démosthène se fût appliqué d'une manière toute particulière à rendre son style coulant et nombreux (1), à juger avec scrupule chacun de ses mots, chacune de ses pensées, pour ne rien abandonner

(1) L'abbé Batteux, dans la note précédente, trouve cette opinion au sujet de Démosthène poussée beaucoup trop loin. Cicéron cependant (*Orat. c.* XXV) est de l'avis de Denys d'Halicarnasse, quand il dit : *Cujus* (*Demosthenis*) *non tam vibrarent fulmina illa, nisi* NUMERIS *contorta ferrentur.* « Les traits foudroyans de « Démosthène frapperaient moins, s'ils n'étaient « lancés avec toute la force du nombre. » *Not. de l'Edit.*

au hasard? Un peintre, un sculpteur, dont les ouvrages ne peuvent durer qu'un temps, se donnent des peines infinies pour marquer les veines, les plumes, le poil follet, et d'autres détails infiniment petits et minutieux; et on croira qu'un grand homme dont les ouvrages étaient faits pour l'immortalité, qui traitait dans ses discours les plus grands intérêts, n'a pu porter ses attentions sur les plus petites parties de son travail! Je crois cette réponse peu susceptible de réplique; mais voici ce que j'ajoute encore.

Quand Démosthène, encore jeune, commença à se livrer à l'étude de l'éloquence, il est très-vraisemblable qu'il examina avec soin tout ce qui pouvait avoir rapport à cet art; mais quand une fois il fut fortifié par l'exercice et le temps, et qu'il eut dans son esprit ses modèles tracés comme des empreintes, l'habitude seule lui suffit pour pratiquer les règles; ce qui arrive dans tous les arts. Un joueur de cithare, de flûte ou d'autre instrument, exécute sur le champ et sans peine des morceaux de musique qu'il n'a jamais vus, parce que le long usage lui a appris à con-

naître la valeur des notes et la position des doigts. Or ses yeux et ses doigts n'ont pas eu tout d'un coup cette facilité d'exécution : l'habitude n'est venue que par le long travail, et ne s'est changée en nature que par des efforts long-temps répétés. Mais pourquoi chercher si loin des exemples? Quand nous avons appris à lire, n'a-t-il pas fallu d'abord connaître les noms des lettres, leur figure, leur valeur; ensuite les syllabes, leurs différences, puis les mots et leurs cas, leur quantité longue ou brève, leurs accens, et le reste? Arrivés à ce point, nous avons commencé à écrire et à lire, lentement d'abord, et syllabe à syllabe : quelque temps après, les formes étant suffisamment gravées dans notre mémoire, nous avons lu plus couramment dans le livre élémentaire, puis dans toutes sortes de livres, puis enfin avec une vitesse incroyable et sans faire aucune faute. Voilà ce qui arrive à ceux qui se sont exercés assez long-temps sur l'arrangement des mots et les accords du langage. On sait bien que ceux qui n'ont pas l'usage d'un art, quel qu'il soit, ne pourront concevoir ni croire qu'un au-

tre puisse l'exécuter heureusement et sans peine. Mais je n'en dirai pas davantage pour répondre à ceux qui se moquent de l'art et des règles.

CHAPITRE XXVI.

Comment la Poésie peut ressembler à la Prose.

QUANT à la ressemblance de la poésie avec la prose, voici ce que j'ai à dire : ici, comme dans la prose poétique, tout dépend de trois choses ; de l'accord et de la liaison des mots, de l'arrangement et de la combinaison des différens membres des périodes, et de l'étendue convenable de ces mêmes périodes.

L'écrivain qui veut réussir dans cette partie doit présenter ses mots et les essayer de plusieurs manières pour les ajuster entre eux, donner aux membres de ses périodes une certaine proportion qui ne les fasse point tomber avec les vers, qui, au contraire, coupe les vers diversement par le sens de la pensée : quelquefois même il se contentera d'un-

cises plus courtes encore que les membres. Il en usera de même pour les périodes; il se gardera bien de les faire toutes de la même étendue ni d'une même forme : moins elles se ressembleront, plus la poésie ressemblera à la prose, dont les vers *déguisés* et les rhythmes sont libres et dispersés (1).

Ceux qui font des poëmes en vers héroïques ou en iambiques purs, et qui par cette raison n'ont qu'une seule espèce de vers, ne peuvent changer cette mesure : c'est par conséquent chez eux toujours le même vers et les mêmes rhythmes. Les poëtes lyriques peuvent, au contraire, faire entrer dans leurs stances des vers de plus d'une espèce, et par conséquent différentes sortes de rhythmes. Cependant, dans les poëmes même monomètres, quand on a l'attention de ne pas scander les vers, et de ne s'arrêter qu'aux différentes divisions du sens et des membres, une partie de la versification disparaît; les périodes

(1) Cicéron a dit : *Est enim finitimus oratori poeta, numeris adstrictior paullo, verborum autem licentia liberior, multis vero ornandi generibus socius, ac pœne par.* De Orat. I, 16. *Not. de l'Edit.*

aident à cet effet, quand elles sont variées dans leur longueur et dans leur forme. Mais dans les poëmes lyriques l'effet en est plus marqué encore, quoique la forme des strophes se répète: l'inégalité des vers et la diversité de leurs mesures, faisant les divisions inégales et différentes, nous empêchent d'y sentir l'ordre des rhythmes, et donnent à cette poésie la plus grande ressemblance avec la prose. Qu'il y ait des métaphores, des mots étrangers ou anciens, etc., la ressemblance avec la prose n'en est pas moins sensible.

Je ne pense pas qu'on me soupçonne ici d'ignorer qu'un des grands défauts des vers, c'est d'être prosaïques; je suis bien éloigné de mettre parmi les beautés de la poésie ce qui la dégrade: je veux même faire sentir ici la grande différence que je mets entre ce qu'on doit estimer en fait de discours et ce qu'on doit mépriser.

Il y a un langage trivial, populaire, entièrement négligé, qu'on emploie dans les conversations futiles, et où l'on dit des riens; il y en a un autre qu'on peut appeler *civil*, πολιτικὸς, et qui est fait et préparé avec un certain

art. Or je dis que tout ce qui ressemblera dans les poëtes à ce premier genre de discours sera digne de mépris, et que tout ce qui ressemblera au second sera digne d'estime et d'être pris pour modèle, même dans la poésie. S'il y avait deux noms pour ces deux genres de prose, il y en aurait aussi deux pour les deux genres de poésie; mais comme il n'y en a qu'un, on pourra dire avec une épithète qu'un poëme est beau quand il ressemble à une prose bien travaillée, et qu'il est mauvais quand il ressemble à une prose lâche et négligée. L'identité des noms n'empêche pas qu'on ne distingue la nature des choses et leur essence.

Voici maintenant des exemples qui feront mieux entendre ce que nous venons de dire dans cet article, après lequel je finis. Exemple de la poésie épique :

Αὐτὰρ ὁγ' ἐκ λιμένος προσέβη τρηχεῖαν ἀταρπὸν (1).

« Sortant du port, Ulysse s'avance

(1) Odyss. XIV, 1.

« dans un sentier pierreux. » Voilà le premier membre. Voici le second :

Χῶρον ἀν' ὑλήεντα,

« à travers les bois, » qui est plus court que le premier, et qui coupe le vers en deux. Voici le troisième :

ἠν' ἄκριας,

« et des rochers, » plus court encore, et qui n'est qu'une incise.

ἧ οἱ Ἀθήνη

Πέφραδ' ὅτου ὑφορῶν,

« vers le lieu où Minerve lui avait dit « qu'était le fidèle pasteur. » Ce membre-ci comprend deux demi-vers, et ne ressemble en rien à ceux qui le précèdent. Enfin arrive le dernier membre de la période :

ὃς οἱ βώτοιο μάλιστα

Κήδετο οἰκήων, οὓς κτήσατο δῖος Ὀδυσσεύς.

« Qui, de tous les esclaves qu'avait acquis « le divin Ulysse, était le plus zélé « pour les intérêts de son maître ? » Lequel membre s'étend au-delà du troisième vers, et n'est complet que par l'addition du quatrième.

Et ce qui suit :

Τὴν δ' ἐρ' ἐπὶ πρόσθεν σὺς ἤμενον.

« Il le trouva assis devant sa demeure. » Celui-ci encore ne remplit pas tout le vers.

ἔνθα οἱ αὐλὴ
Ὑψηλὴ δέδμητο,

« où était un bâtiment élevé. » Ce membre-ci n'est pas égal au premier. Le reste de la pensée n'a ni les membres ni même les incises de la période. Car, après avoir ajouté à ce qui précède,

περισκέπτῳ ἐνὶ χώρῳ,

« placé dans un lieu découvert, » il n'offre que de simples épithètes,

Καλή τε, μεγάλη τε,

« beau, grand; » petites incises plus courtes qu'un membre : puis,

περίδρομος,

« autour duquel on pouvait tourner; » mot qui seul comprend une pensée. La suite est traitée de la même manière.

Voici des iambiques d'Euripide :

Ὦ γαῖα πατρὶς, ἣν Πέλοψ ὁρίζεται,
Χαῖρ'.

c'est le premier membre.

ὅς τε πέτρον Ἀρκάδων δυσχειμέρων
Ἐμβατεύεις·

le second vient jusque-là.

ἔνθεν εὔχομαι γένος·

c'est le troisième.

Les deux précédens sont plus longs que le vers; celui-ci est plus court :

Αὔγη γὰρ Ἀλίου παῖς μα τῷ Τιρυνθίῳ
Τίκτει λαθραίας Ἡρακλεῖ.

Et après celui-ci,

ζυγοὶδ' ὅρος
Παρθένιον.

Aucun de ces membres ne finit avec le vers; l'un est plus long, l'autre est plus court :

ἔνθα μητέρ' ὠδίνων ἐμὴν
Ἔλυσεν Εἰλείθυια (1).

Et le reste dans le même goût.

En voici de lyriques de Simonide : ils sont écrits, non selon les divisions qu'Aristophane et d'autres grammairiens y ont mises, mais selon celles qui conviennent à la prose. Lisez cette ode avec attention, ne vous arrêtant qu'aux repos ou séparations de la pensée, sans

(1) Voici la traduction de ces morceaux réunis.
« O ma chère patrie ! toi qui termines la terre « de Pélops, je te salue. Et toi qui limites comme « moi la terre d'Arcadie glacée par les hivers, « c'est de cette terre que je tire mon origine. « Ce fut Augé, la fille d'Alée, qui me donna « au héros de Tirynthe. Le nom Parthénien « le sait; ce fut là que Lucine délivra ma mère « de ses douleurs. »

distinguer ni strophes, ni antistrophes, ni épodes; vous n'éprouverez que l'impression que fait la prose. C'est Danaé qui essuie une tempête sur la mer et qui déplore son malheur.

Ὅτε λάρναξ ἐν δαιδαλίᾳ.....

« Quand les vents furieux se déchaînaient autour du frêle et brillant navire, et que les vagues soulevées étaient au moment de l'engloutir, la mère désolée, appuyant doucement sa main sur son enfant, lui disait : O mon fils, quelle douleur me déchire! Tu dors, cher enfant, tu dors paisiblement au milieu des ténèbres, sous les rayons tremblans de Phébé. Etendu sur la pourpre, tu t'inquiètes peu des flots qui inondent ta naissante chevelure.

« Bel enfant! enfant chéri! si tu sentais tes maux, tu partagerais mes gémissemens : mais non, dors toujours, cher enfant. Puissent dormir aussi les mers en courroux, et aussi nos malheurs! Puissent les desseins de nos ennemis être trompés par la protection toute-puissante du grand Jupiter. Cette confiance n'a rien de témé-

« raire : c'est au nom de son fils que
« j'implore sa vengeance. »

De pareils vers, soit épiques ou lyriques, ressemblent parfaitement à une belle prose, et cela par les raisons que j'ai exposées.

Voilà, mon cher Rufus, le présent que j'ai voulu vous faire; je n'en avais pas de plus beau à vous offrir. Faites-en usage; méditez-en chaque jour les préceptes. Car en fait d'art, les leçons ne peuvent faire de dignes athlètes sans le travail et l'application ; sans cela, elles sont en pure perte, et ne peuvent produire aucune utilité.

RÉFLEXIONS
SUR LA
LANGUE FRANÇAISE,

Comparée avec la langue grecque dans quelques points donnés par Denys d'Halicarnasse, dans son traité de l'Arrangement des Mots.

AVANT que d'entrer dans cette matière, il est nécessaire de suspendre pour quelques momens les préjugés que nous avons tous en faveur des Grecs et des Romains. Ils ont été nos maîtres en tout genre : c'est d'eux que nous avons tout reçu ; sciences, arts, mœurs, opinions, goût, littérature. Est-il étonnant qu'ils aient conservé cet ascendant d'autorité qui ne nous permet pas de nous mesurer avec eux? Nous ne voyons que les avantages qu'ils ont sur nous. Tout ce que nous avons, s'il n'est pas calqué sur ces modèles, est censé mauvais ou médiocre. C'est d'après ce préjugé que nous jugeons notre langue, notre prose,

notre poésie. Cependant tous les théâtres de l'Europe retentissent des chefs-d'œuvre de la poésie française. Notre langue est devenue le langage commun des souverains et de toutes les personnes distinguées chez les nations qui nous environnent : elle n'a même pas eu besoin, comme la langue grecque et la latine, d'être précédée ni introduite chez nos voisins par les conquêtes et la victoire : elle a été accueillie pour elle-même, pour son propre mérite et pour celui de ses auteurs, et elle est regardée partout comme une portion considérable de ce qu'on appelle les *belles humanités*. On vante la richesse, l'énergie, l'harmonie des langues anciennes; mais on ne songe pas que, si ces qualités peuvent convenir aux mots isolés d'une langue, elles appartiennent bien plus au style et à la manière des auteurs; que c'est proprement le génie, le goût et l'oreille de ceux qui écrivent qui font l'élocution riche, énergique, harmonieuse; qu'il y avait chez les Grecs, comme ailleurs, des écrivains dont le style était pauvre, lâche, aride, n'y eût-il que celui d'Hégésias et de ceux qui sont nommés avec lui par Denys

d'Halicarnasse. Enfin Malherbe, Corneille, Racine, Despréaux, La Fontaine, Quinault, Rousseau, Bossuet, Fénélon, Fléchier, etc., n'ont-ils pas trouvé dans la langue française des expressions et des tours capables de rendre leurs idées fortes, hardies, sublimes, leurs idées gracieuses, tendres, délicates? N'ont-ils pas trouvé les moyens de s'immortaliser par elle, et de l'immortaliser avec eux?

Au reste, comme dans la matière qu'a traitée Denys d'Halicarnasse, et qui a fait l'objet de nos réflexions sur la langue française, il règne une métaphysique assez subtile, et que l'habitude de l'oreille et l'imagination préoccupée peuvent beaucoup influer sur la manière de penser de chacun, il doit être permis d'écrire comme pour soi. C'était la grâce que Cicéron demandait à Atticus, à qui il se plaignait de ce que Brutus, qui l'avait engagé à écrire sur cette matière, et à qui il avait adressé son ouvrage, n'était pas de son avis : *Sine, quæso, sibi quemque scribere ; suam cuique sponsam, et mihi meam ; suum cuique amorem, et mihi meum*. Lett. 20 à Att. l. XIV.

art. Or je dis que tout ce qui ressemblera dans les poëtes à ce premier genre de discours sera digne de mépris, et que tout ce qui ressemblera au second sera digne d'estime et d'être pris pour modèle, même dans la poésie. S'il y avait deux noms pour ces deux genres de prose, il y en aurait aussi deux pour les deux genres de poésie; mais comme il n'y en a qu'un, on pourra dire avec une épithète qu'un poëme est beau quand il ressemble à une prose bien travaillée, et qu'il est mauvais quand il ressemble à une prose lâche et négligée. L'identité des noms n'empêche pas qu'on ne distingue la nature des choses et leur essence.

Voici maintenant des exemples qui feront mieux entendre ce que nous venons de dire dans cet article, après lequel je finis. Exemple de la poésie épique :

Αὐτὰρ ὅγ' ἐκ λιμένος προσέβη τρηχεῖαν ἀταρπὸν (1).

« Sortant du port, Ulysse s'avance

(1) Odyss. XIV, 1.

« dans un sentier pierreux. » Voilà le premier membre. Voici le second :

Χῶρον δι' ὑλήεντα,

« à travers les bois, » qui est plus court que le premier, et qui coupe le vers en deux. Voici le troisième :

δι' ἄκριας,

« et des rochers, » plus court encore, et qui n'est qu'une incise.

ἦ οἱ Ἀθήνη

Πόρσαι' δίον ὑφορβόν,

« vers le lieu où Minerve lui avait dit « qu'était le fidèle pasteur. » Ce membre-ci comprend deux demi-vers, et ne ressemble en rien à ceux qui le précèdent. Enfin arrive le dernier membre de la période :

ὅς οἱ βιότοιο μάλιστα

Κήδετο οἰκήων, οὓς κτήσατο δῖος Ὀδυσσεύς.

« Qui, de tous les esclaves qu'avait acha-« tés le divin Ulysse, était le plus zélé « pour les intérêts de son maître ? » Lequel membre s'étend au-delà du troisième vers, et n'est complet que par l'addition du quatrième.

Et ce qui suit :

Τὸν δ' ἄρ' ἐγὼ πρόσφαντο σὺν ἡμέτερον.

composées de mêmes mots, et à chercher quelles avaient pu être les raisons de ces différences. Un heureux hasard me présenta trois mots latins employés par deux hommes que le seul sentiment très-vif de leur situation pouvait inspirer, et dont les constructions sont entièrement opposées. L'un de ces hommes est Mucius Scévola, qui, parlant à Porsenna, et tenant sa main coupable d'erreur sur un brasier ardent, lui dit : *Romanus sum civis* (1). Peu importait à Mucius d'apprendre à Porsenna s'il était citoyen ou s'il ne l'était pas : il suffisait de lui dire que c'était un Romain qui le bravait, lui et ses supplices. C'est pour cela que Mucius le frappe par ce mot, *Romanus*, qui est si important dans la circonstance, que, si nous avions à rendre en français la phrase de Mucius, il serait employé seul : *Je suis Romain*. Le mot de citoyen serait supprimé comme superflu.

---

(1) T. Liv. II, 12. On a déjà vu cet exemple dans le traité de la Construction oratoire, Tom. V, p. 90.

L'autre construction de la même phrase est celle d'un certain Gavius, que Verrès, gouverneur de la Sicile, fit mettre en croix, et qui, regardant l'Italie du haut de cette croix, s'écriait : *Civis Romanus sum* (1). Il ne s'agit plus ici du Romain ; il s'agit du citoyen dont on a violé les droits, et la phrase pourrait se réduire en français à ce seul mot : *Je suis citoyen.—Facinus est, vinciri civem Romanum ; scelus, verberari ; prope parricidium, necari : quid dicam in crucem tollere* (2)?

De cet exemple et de mille autres qui se sont présentés en foule, j'ai conclu que c'était un principe dans le langage en général, lorsque la langue s'y prête et le permet, d'offrir à la première attention de l'auditeur l'objet le plus intéressant pour celui qui parle ; je dis *pour celui qui parle*, parce que c'est l'intention de celui qui parle qui doit régler sa parole : cela est évident. Par conséquent il doit mettre à la tête de sa phrase et présenter distinctement et séparément à la première attention de

(1) Voy. Cicér. *in Verr. act.* II, *lib.* V, *c.* 65.
(2) *Ibid.* 66.

celui qui l'écoute l'objet qu'il lui importe le plus de placer dans son esprit.

Et comme il y a dans le discours cinq parties qui expriment les idées et les sentimens; le nom substantif, qui indique la chose; le nom adjectif, qui en indique la qualité; le verbe, qui indique l'action; l'adverbe, qui indique la manière ou les circonstances de l'action; et l'interjection, qui indique les sentimens que l'on éprouve; il s'ensuit que ces cinq parties d'oraison doivent, quand la langue le permet, être mises à la première place toutes les fois qu'elles portent en elles le premier, le principal intérêt de la phrase pour celui qui parle. Cette conséquence s'est trouvée justifiée par les exemples.

Lorsqu'il s'agit de l'action, les Latins ont dit:

Ferte citi flammas, date vela, impellite remos (1).

S'il est question du régime:

Arma virumque cano (2).

---

(1) Virg. *Æneid.* IV, 594.
(2) *Ibid.* I, *init.*

S'il s'agit de l'acteur même :

Mene incepto desistere (1) ?
Pallasne exurere classem. . . .
Ipsa, Jovis rapidum jaculata.

Si c'est la manière ou la circonstance :

Vix e conspectu Siculæ telluris (2)...
Extemplo Æneæ solvuntur frigore membra (3).

Si c'est le sentiment :

O patria! o divum domus (4) !
Heu! fuge, nate dea (5).

Je ne puis résister à ces quatre vers de Virgile, qui contiennent des exemples de presque toutes ces constructions :

« *Me me; adsum qui feci : in me convertite ferrum,*
« *O Rutuli! mea fraus omnis; nihil ille nec ausus,*
« *Nec potuit : cœlum hoc et conscia sidera testor.*
« *Tantum infelicem nimium dilexit amicum* (6). »

On observera que tous ces exemples

(1) Virg. *Æneid.* I, 41 *sqq.*
(2) *Ibid.* 38.
(3) *Ibid.* 96.
(4) *Ibid.* II, 241.
(5) *Ibid.* 289.
(6) *Ibid.* IX, 427. Voyez l'analyse de ce discours, tom. V, pag. 48.

sont tirés d'un poëte, à qui la contrainte du vers pouvait imposer une construction moins naturelle, quoique cela n'arrive guère aux grands poëtes, qui savent toujours faire obéir la langue qu'ils emploient. Les orateurs et les autres auteurs qui ont mis de la chaleur et de la verve dans leurs compositions ont toujours été fidèles à cette loi, et ne s'en sont jamais écartés que dans des cas particuliers où il s'agissait de ménager la délicatesse de l'oreille dans quelque partie moins importante de la phrase : car, comme les droits de l'oreille, quelque superbe qu'elle soit, doivent être subordonnés à l'intérêt de celui qui parle, il s'ensuit que les exceptions qui peuvent se faire en faveur de l'harmonie ne peuvent tomber que sur les endroits les moins intéressans de la phrase, où l'esprit, ayant saisi les objets importans, se relâche vers le repos, et a le loisir de s'occuper d'une cadence qui termine le discours qu'il a compris. *Prima pauci cernunt*, dit Cicéron en parlant d'harmonie (parce que sans doute on est alors plus occupé des choses qui vont être dites que de l'agrément des sons), *postrema plerique;*

parce que l'esprit alors, ayant saisi la pensée, se repose et s'amuse à juger les finales. *Quod aures, continuam vocem secutæ, ductæque velut prono decurrentis orationis flumine, tum magis judicant, quum ille impetus stetit, et intuendi tempus dedit* (1).

Je ne donnerai qu'un seul exemple de ce dérangement de construction, seulement pour expliquer ma pensée. *Quousque tandem abutere, Catilina, patientia nostra? quem ad finem... sese effrenata jactabit audacia* (2)? Je n'observerai point que les adverbes sont ici à la tête de la période, *quousque tandem, quem ad finem*, parce qu'il s'agit ici d'une patience épuisée, et que c'est la couleur dominante de la période. Je ne parle que de l'harmonie et du déplacement des mots qu'elle cause dans la finale pour satisfaire l'oreille. Selon l'ordre de la nature, *audacia* aurait dû être placé à côté d'*effrenata*, et après lui; car ici c'est l'adjectif qui est l'objet dominant, parce que c'est le *degré* de l'audace, et non

(1) Quintil. pag. 601, éd. de Capp.
(2) Cic. *Catil.* I, *init.*

l'auduce même qui irrite l'orateur : et comme ces deux mots ne font qu'une même idée avec le degré qui y est ajouté par l'adjectif, ils n'auraient pas dû être séparés. Pourquoi l'ont-ils été? parce que *jactabit* eût fait une finale maigre et mesquine, et qu'*audacia*, qui finit par un dactyle, qui est le plus éclatant des rhythmes, a outre cela trois fois la voyelle *a*, qui est la plus sonore et la plus forte des voyelles, et par conséquent la plus propre pour faire éclater la voix et la colère de l'orateur : *Verbo sensum cludere, multo, si compositio patiatur, optimum est; in verbis enim sermonis vis inest. At si id asperum erit, cedat hæc ratio numeris; ut fit apud summos Græcos Latinosque oratores frequentissime* (1).

En effet, quel est l'homme qui, tout

(1) Quint. IX, 4. « Terminer la phrase par « le verbe est une très-bonne manière, quand la « composition le permet, parce que véritable- « ment toute la force du discours est dans les « verbes. Mais si l'arrangement en souffre, la « considération du nombre et de l'harmonie « doit l'emporter sur l'autre; du moins les plus « grands orateurs grecs et latins en ont jugé « ainsi. » *Tr. de l'abbé Gédoyn.*

rempli de son objet, livré au sentiment vif de sa colère, de sa frayeur, songera à arranger sa phrase pour l'harmonie, et ne se jetera pas plutôt sur le mot unique, s'il y en a un, pour exprimer son état et son besoin pressant? C'est l'exemple que donne Denys d'Halicarnasse lui-même dans son chapitre 20: « Prenons, dit-il, pour exemple ce qui « se fait tous les jours dans les choses « de la vie. Comment parle un homme « dans la colère, dans la joie, dans la « douleur, dans la frayeur, dans toute « autre passion ou situation fâcheuse? « emploie-t-il les mêmes constructions « que quand il est paisible et que rien « ne le trouble ni ne l'agite? Et le mê- « me homme, quand il raconte un évé- « nement dont il a été témoin, ne suit- « il pas la chose même qu'il raconte, « et qui donne à ses tons de voix, à ses « gestes comme à ses phrases, la con- « formation que la nature prescrit? » Ainsi parle Denys d'Halicarnasse. La nature prescrit donc des arrangemens; il peut donc y avoir des règles sur ce qu'elle prescrit. Aussi Denys d'Halicarnasse ajoute-t-il: « Voilà le modèle « et la règle tracée pour les orateurs et

« pour les poëtes; ils doivent suivre la « marche des choses mêmes : c'est à « quoi ne manque jamais le divin Ho- « mère. » Je m'arrête à ce mot, qui eût dû empêcher Denys d'Halicarnasse de prendre dans Homère les exemples par lesquels il veut prouver qu'il n'y a point de règles dans la nature pour l'arrangement des mots. Je vais reprendre ces mêmes exemples pour prouver qu'il y en a. Voici le premier : Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, *Virum mihi cane, Musa, versutum.* On conviendra, je crois, que l'objet principal de ce vers n'est pas l'*action de chanter*, qui en soi est assez indifférente; c'est l'objet même de ce chant. Par conséquent Ἄνδρα devait être à la tête comme il y est : πολύτροπον aurait dû être à côté d'ἄνδρα; mais il a été déplacé par la contrainte du vers, et ἄνδρα est resté seul, comme pour garder et marquer la place de tous deux. C'est comme dans la période de Cicéron, *effrenata jactabit audacia.*

Μῆνιν ἄειδε, θεὰ, est de même, comme dans Virgile, *Arma virumque cano.* Ἥλιος δ' ἀνόρουσε : qu'on examine toute la suite de cette phrase poétique, on

verra que ἡέλιος contient la principale idée.

Dans les exemples suivans, que Denys d'Halicarnasse prétend être contraires à ceux-ci, il s'agit de l'action : par conséquent Κλῦθι, *Ecoutez-moi ;* Ἔσπετε, *Redites-moi ;* Μνῆσαι, *Souvenez-vous*, devaient être mis à la tête comme ils y sont. Le traducteur latin a déplacé le dernier de ces verbes, et a tout gâté par ce seul déplacement :

Par superis, memor esto tui genitoris, Achilles.

Que fait au commencement du vers *Par superis*, qui ne dit rien? et que devient *memor esto*, qui était l'objet de celui qui parle, et qui est obscurci et comme caché dans le milieu du vers?

Voici des adverbes à la suite des verbes : Τύπτε δ' ἐπιστροφάδην, *Il frappait à coups pressés ;* Ἤριπε δ' ἐξοπίσω, *Il tomba à la renverse ;* Ἐκλίνθη δ' ἑτέρωσε, *Il pencha de l'autre côté.* Ce sont trois images : or, dans toute image peinte par traits successifs, l'objet premier et principal est le corps ; l'attitude vient après. Comment peindre l'attitude sans le corps ou avant le corps?

Mais voici, dit Denys d'Halicarnasse, des exemples contraires : Βοτρυδὸν δὲ πέτονται; c'est un essaim d'abeilles qui, voltigeant dans les airs, a quelque ressemblance avec une grappe de raisin. Σήμερον ἄνδρα φάσσδε... Ἐκφανεῖ : l'adverbe marche avant le verbe. Mais, dans le premier exemple, cet adverbe renferme une comparaison qui est le piquant de l'image; le poëte l'a, par cette raison, présenté le premier : dans l'autre, c'est la circonstance du moment, *Aujourd'hui*, sur laquelle le poëte insiste. Quand je dis, *J'irai demain à Paris*, mon objet principal est l'action d'aller; quand je dis, *Demain j'irai à Paris*, mon objet principal est le choix et la fixation du jour.

Denys d'Halicarnasse cite quatre vers où l'ordre de l'action est suivi; il suffit d'en traduire un : *La balle fut lancée par la princesse; elle manqua son but, et la balle tomba dans l'eau.* L'action a sa marche naturelle; la pensée suit l'action, et l'expression la pensée. Mais en voici deux autres où cet ordre n'est pas suivi. *Il frappa en levant le bras; Il le frappa après s'être approché.* Assurément, dit Denys d'Ha-

licarnasse ; *il faut leven le bras et s'approcher*, avant que de frapper. Mais qui pourra douter que l'action de frapper ne soit la seule chose à laquelle on fait attention, et que ces circonstances menues ou même superflues qui l'accompagnent ne soient qu'une espèce de remplissage pour la mesure du vers ?

Denys d'Halicarnasse ne pousse pas plus loin le détail de ses preuves (1) : nous nous arrêterons ici nous mêmes, et nous demanderons la permission de renvoyer, pour le surplus des nôtres, et pour le développement de ce principe sur les constructions, au tome V de cet ouvrage.

J'ajouterai seulement que Denys d'Halicarnasse semble accorder un peu trop au mécanisme des mots et au jugement de l'oreille, comme si l'ordre et la marche des idées ; les affections plus ou moins vives de celui qui parle n'influaient pas nécessairement sur l'arrangement des signes qui les représentent aux autres. Il ne voit les mots que

(1) Voyez le chap. V de son traité de l'Arrangement des Mots.

comme les ouvriers voient le bois, les pierres, le plâtre qu'ils emploient dans un bâtiment : la comparaison est de lui ; mais il ne l'a pas poussée jusqu'au plan détaillé de l'architecte, quoique l'emploi des matériaux dépende principalement de ce plan. Il avait senti qu'il devait y avoir un principe de construction dans la nature ; il l'a cherché, mais dans le grammatical seul, ou tout au plus dans la métaphysique du langage. S'il se fût porté du côté du moral, qui, après tout, fait la base des actions et des pensées humaines, il aurait trouvé les règles dans l'importance relative des objets ou dans les mouvemens des passions ; et les exceptions, il les eût trouvées dans la délicatesse de l'oreille : c'est là, dans l'esprit, dans le cœur, dans l'oreille, dans ces trois choses ensemble, que réside la science qui *d'un mot mis à sa place enseigne le pouvoir.*

De tout ce qui vient d'être dit, je conclus que nous devons, dans notre langue, suivre, autant qu'il est en nous, les arrangemens des mots que pratiquent les Grecs et les Latins, puisqu'ils ont pu, par le privilége de leur langue,

suivre la nature dans leurs constructions ; que nous ne saurions trop les étudier ni les imiter dans cette partie : et j'ajoute que, si on y regarde de près, on verra que nos excellens auteurs, guidés et souvent dominés par un sentiment vif de la chose qu'ils avaient à exprimer, ont suivi cette règle quand la langue le leur a permis. Au reste, ce principe, loin de contredire la doctrine générale de Denys d'Halicarnasse sur l'arrangement des mots, ne fait qu'y ajouter une nouvelle importance, et c'est une nouvelle preuve de la nécessité de la connaître et de l'étudier.

IIme objet de comparaison. *Les Grecs peuvent faire des changemens dans les noms et dans les verbes, pour leur donner une assiette juste et les lier plus parfaitement entre eux.* Chap. VI.

Cette opération ne peut pas avoir lieu en français, parce que nos mots sont faits et consacrés dans leur forme par un usage que les écrivains ne peuvent ni changer ni altérer : la poésie n'a pas sur ce point plus de privilége que la prose ; mais cela n'empêche pas que nous ne fassions dans notre langue

une grande partie des opérations qu'indique Denys d'Halicarnasse dans le chapitre VI. Nous mettons dans nos verbes un temps pour un autre, l'actif pour le passif, le passif pour l'actif; nous prenons les substantifs adjectivement, les adjectifs substantivement, quelquefois adverbialement, les singuliers pour les pluriels, les pluriels pour les singuliers; nous changeons les personnes; nous varions les finales, tantôt masculines, tantôt féminines; nous renversons les constructions, nous faisons des ellipses hardies, etc., etc. Tous ceux qui font des vers savent de combien de manières on tourne et retourne les expressions d'une pensée qui résiste; ceux qui travaillent leur prose le savent de même que les poëtes. Mais d'ailleurs la conformation de nos mots est telle, que l'art de l'écrivain n'aurait rien à y changer, quand il en aurait la liberté, pour les employer heureusement : on le verra dans la suite de ces remarques.

IIIme objet de comparaison. *Quatre choses produisent l'agrément et la beauté du discours par l'arrangement des mots; le chant, les rhythmes,*

la variété, la convenance. Chap. XI. C'est le précis de l'ouvrage de Denys d'Halicarnasse : l'idée de cette division lui est venue de la comparaison qu'il a faite du discours oratoire avec le chant musical.

Il a vu dans le discours, comme dans le chant musical, une suite de sons, les uns plus aigus, les autres plus graves, les uns plus longs, les autres plus brefs, liés ensemble selon certaines règles ; il y a vu des rhythmes ou petites mesures, composés diversement de plus ou moins de sons, de plus ou moins de temps, les uns plus longs, les autres plus courts. Enfin il a vu que l'un et l'autre, s'adressant à l'oreille, portaient, l'un à l'esprit des idées dont résultaient des affections, l'autre à l'âme des affections dont résultaient des idées ; et que, dans l'un et l'autre genre, le goût exigeait de la variété et de la convenance. Il en a conclu qu'on pouvait juger de l'un par l'autre, et c'est ce qu'il a fait.

Développons un peu cette idée. Le chant en général est une suite de sons agréables, variés par leur passage du grave à l'aigu, et de l'aigu au grave.

Or, dans tout discours, s'il est tel qu'il doit être, il y a ces deux choses; 1°. une succession agréable de sons : on les choisit, et on y évite le choc des voyelles et des consonnes qui pourraient déplaire à l'oreille. 2°. Il y a une alternative continuelle de sons élevés et de sons graves, par les accens prosodiques et oratoires qui servent à marquer la distinction des mots, celle des idées, des incises, des membres et des périodes, la couleur des figures et les affections de l'âme de celui qui parle. Il y a donc dans le discours oratoire les deux choses qui constituent le chant en général, une suite de sons avec la variété des tons.

Mais il y a plus; ce chant est musical. Qu'est-ce qui distingue le chant musical du plain-chant? ce sont les mesures ou les rhythmes, et le mouvement. Dans le plain-chant, le mouvement est uniforme, sans mesure marquée; toutes les notes sont égales ou à peu près. Dans la musique, il varie selon les genres et les modes; il est partagé en mesures, dont les temps sont égaux en nombre, mais de manière que ces temps sont plus ou moins réunis ou

séparés par le chant, dans la même mesure. Dans la mesure de quatre temps, par exemple, le chant peut être marqué par une seule note de quatre temps; ou par deux notes, chacune de deux temps; ou par trois, dont l'une de deux temps, et les deux autres d'un temps; ou par quatre, chacune d'un temps.

Or les rhythmes du discours oratoire comportent le même artifice; les syllabes y répondent aux notes de la musique. Un rhythme de quatre temps peut y être rempli, sinon par une syllabe, du moins par deux syllabes, chacune de deux temps; ou par trois, dont l'une de deux temps, et les deux autres chacune d'un temps; ou par quatre, chacune d'un temps. Par conséquent le discours oratoire est un chant pareil à celui de la musique; c'est le même genre: il n'y a que du plus ou du moins dans les degrés. Le chant musical prolonge davantage ses sons, franchit de plus grands intervalles, divise les temps en plus petites parties; mais le plus ou le moins ne change point les genres. Voilà, à ce que je pense, l'idée de Denys d'Halicarnasse. On a porté d'abord

les notions propres à la musique dans la poésie, et, de la poésie, on les a portées dans l'éloquence : *Hæc duo musici, qui erant quondam iidem poetæ, machinati ad voluptatem sunt, versum atque cantum, ut et verborum numero, et vocum modo, delectatione vincerent aurium satietatem. Hæc igitur duo, vocis dico moderationem, et verborum conclusionem, quoad orationis severitas pati possit, a poetica ad eloquentiam traducenda duxerunt* (1). On sent que cette théorie pourrait s'appliquer à notre langue comme à la grecque et à la latine, s'il en était besoin ; mais nous croyons peut-être, avec assez de fondement, que ces vues si subtiles et si raffinées sont au-delà de l'art, qui a ses bornes ; que les rhéteurs grecs, trop épris de leurs découvertes dans la nouveauté, en ont poussé les détails trop loin, et que les latins qui les ont réduits, je veux dire Cicéron et Quintilien, ont eu raison de prononcer que le grand art, les grands succès de l'éloquence dépendaient du génie, du jugement et de l'oreille. Nous

(1) Cic. *de Orat.* III, 44.

en sommes encore plus persuadés en général que les Latins : *Facias natura melius quam arte; sed naturæ ipse ars inerit* (1).

IVme objet de comparaison. *Les accens font du discours une sorte de chant. Ibid.*

Tous ceux qui ont étudié la doctrine des accens chez les Grecs conviennent de sa difficulté : cette difficulté redouble, quand on veut en faire l'application à nôtre langue.

Nous avons trois accens comme les Grecs; l'aigu, le grave, le circonflexe : mais ils n'ont rien de commun avec les leurs que le nom. L'aigu marquait chez les Grecs qu'il fallait élever la voix sur la syllabe qui le portait ; chez nous il ne forme qu'un *é* fermé, comme dans *bonté*. Le grave marquait qu'il fallait abaisser la voix; chez nous il dit que l'*è* est ouvert et très-ouvert, comme dans *procès*. Le circonflexe, qui marquait qu'il fallait élever et abaisser aussitôt la voix sur la même syllabe, longue de sa nature, n'a retenu que la moindre

(1) Quint. pag. 613, édit. de Capp.

partie de son emploi; car, s'il marque la longue, il ne marque point l'élévation ni l'abaissement de la voix. Il n'est que pour remplacer une *s* supprimée, qui marquait avant lui, et aussi bien que lui, la syllabe longue : on a écrit *tempête* pour *tempeste*, *tête* pour *teste*, *hôte* pour *hoste*.

Cependant il ne faut pas croire que nous n'ayons pas aussi nos accens prosodiques, quoique nous ne les marquions pas comme les Grecs. Il y a eu un temps où les Grecs ne les marquaient pas non plus, et ils ne les avaient pas moins, parce qu'ils sont dans la nature de l'homme, et nécessaires dans le langage pour faire sentir la séparation des mots, des incises, des membres, des périodes : *Est quidam cantus obscurior*. Je ne veux pas dire pour cela que chaque particule ait son accent; j'ai dit les mots : or je regarde comme parties des mots toutes ces particules auxiliaires qui servent à modifier l'idée exprimée par un mot principal. Ainsi,

Le chêne un jour dit au roseau :
« Vous avez bien sujet d'accuser la nature.... »

Toutes ces particules modificatives, ap-

partenant à l'idée, ne font qu'un avec le mot principal, et ne doivent avoir que son accent, comme dans le latin, *Quercus olim dixit arundini : Merito accusas naturam.* Tous les modificatifs sont englobés dans l'idée. Or chacun de ces mots est séparé par un temps ou espace insensible (*Est quoddam tempus latens*, disaient les Latins); et cette séparation est marquée par une inflexion quelle qu'elle soit, dans notre langue comme ailleurs. Avançons.

Nous avons dit que l'arrangement des mots dépendait de trois choses; de l'esprit, du cœur et de l'oreille : nous dirons la même chose des accens. L'esprit donne un courant d'idées; mais, avec des repos, le cœur y met les inflexions du sentiment; et l'oreille, de concert avec l'un et l'autre, veut que ces repos soient marqués dans l'expression : ils le sont par l'accent.

Je dis des repos; car notre esprit étant une faculté qui agit, et toute action devant être terminée, une pensée ne peut venir qu'après une autre pensée, et doit en être séparée par quelque intermédiaire ou quelque vide : de même, quand il s'agit d'ex-

primer ces pensées, une phrase vient après une autre; et, sans compter la coupe des objets, la voix a elle même ses points de repos, dont la respiration a besoin, et qui se mesurent avec la pensée. Or, c'est un fait que toute voix, même celle des animaux, s'élève plus ou moins quand elle tend à un repos, quel qu'il soit, final ou non. Cette élévation est encore un accent aigu, après lequel la voix se remet au ton qu'elle avait auparavant.

Outre cette élévation qui prépare et annonce les repos, demi-repos, quarts de repos, il y a encore d'autres inflexions ou accens qu'on appelle oratoires, et qui tombent toujours sur les mêmes syllabes qui portent l'accent prosodique : ainsi, la séparation des mots, celle des pensées, celle des affections; trois choses qui sont marquées par les accens, et qui les supposent comme les effets supposent leur cause. Entrons maintenant dans quelques détails propres à notre langue.

Les mots sont ou d'une seule syllabe, ou de deux, ou de trois, ou de plus de trois.

Les monosyllabes sont longs ou

brefs. Les longs, chez les Grecs, portaient quelquefois le circonflexe, c'est-à-dire qu'étant composés de deux temps, il y avait élévation sur le premier, et abaissement sur le second. Comme notre prosodie n'est pas si marquée que celle des Grecs, nos monosyllabes sont rarement assez longs pour porter sensiblement les deux inflexions. Nos interjections *ô! ah! eh!* ont besoin de s'appuyer sur le mot qui les suit : *O mon fils! ô ma joie!* Cependant, si on voulait soutenir la voix assez long-temps, on y distinguerait les deux accens; mais en général nous n'aimons pas les longues tenues qui ont l'air d'un chant. Les monosyllabes brefs étaient souvent sans accens chez les Grecs, et s'appuyaient sur le mot qui les précédait : on les appelait *enclitiques* par cette raison. Nous pratiquons la même chose dans notre langue : le monosyllabe approche de lui, et attire sur la dernière syllabe du mot sur lequel il s'appuie l'accent qui aurait été placé sur la pénultième ou l'antépénultième de ce même mot. On prononce *parfaitement*, *cette expression*, *cela est*; mais, avec l'enclitique, on prononce

parfaitement bien, cette expression-là, cela est bien.

Les dissyllabes sont ou de deux brèves ou de deux longues, ou d'une longue et d'une brève, ou d'une brève et d'une longue, quels qu'ils soient; la première syllabe est toujours élevée chez nous, parce que la dernière n'est pas assez longue pour porter l'inflexion circonflexe. Il faut en excepter l'interrogation, qui, appelant la réponse, s'élève pour se reposer sur elle : *Avez-vous tout dit ? Oui ;* ce qui est dans toutes les langues. *Clausulæ sunt pendentes, sed sequentibus suscipi ac sustineri solent* (1).

Dans les mots de trois syllabes et au-delà, il y a toujours une syllabe dominante qui porte l'accent aigu, et il n'y en a qu'une dans notre langue, comme dans la latine et la grecque, *una, nec plus una,* après laquelle se fait l'abaissement : *miséricorde, prodigieusement, entendement.* Si elles sont toutes brèves, celle qui porte l'accent est la

(1) Quint.

moins brève; si elles sont toutes longues, elle est la plus longue.

Quand il y a de suite plusieurs monosyllabes, comme dans ce vers,

Oui, je viens dans son temple *adorer l'Eternel*,

l'oreille s'aligne pour marquer l'aigu sur un premier, et l'abaissement sur un second. *Oúi je | viéns dans | són temple;* ce qui se faisait nécessairement chez les Grecs et les Latins. Comment Cicéron aurait-il pu faire sentir autrement l'accent dans ces cinq monosyllabes, *Si quíd est ín me ingenii?* Nous pouvons faire ces réunions d'autant plus aisément dans notre langue, que nos pronoms personnels, nos articles, nos particules, nos auxiliaires font partie des mots auxquels ils tiennent, qu'ils y sont incorporés par l'idée, et qu'ils en sont plutôt séparables que séparés. *Nous avons aimé:* ces trois mots ne sont qu'un mot, comme *amavimus.*

De tout ce que nous avons dit jusqu'ici, il résulte que nous avons dans notre langue des inflexions comme les Grecs et les Latins, qu'elles sont du même genre, quoique sans doute elles soient moins marquées, eu égard au

caractère de notre nation, qui, dans ses discours, est moins chantante que ne l'étaient les Grecs et les Latins. Denys d'Halicarnasse dit que la langue grecque s'élevait jusqu'à la quinte: peut-être n'allons-nous pas jusque-là, à moins que ce ne soit dans les grandes figures, telles que l'apostrophe et la prosopopée, l'imprécation, l'interrogation animée; mais nous allons à la quarte, à la tierce, au ton, au demi-ton. Car plus les accens sont légèrement marqués et les intervalles petits, plus le discours est doux : mais quels que soient les intervalles de ces inflexions, elles se trouvent placées aux mêmes endroits chez nous que chez les anciens. Voici une période dont Quintilien partage ainsi les inflexions pour le sens :

Animadverti, judices,
omnem accusatoris orationem
in duas
divisam esse partes.

Ce n'est qu'une pensée, qu'un son: *Tamen et duo prima verba, et tria proxima, et deinceps duo rursus ac tria suos quasi numeros habent spi-*

ritum sustinentes (1). Or voici la traduction de la même période avec les mêmes inflexions et les mêmes repos qui suspendent la respiration :

J'ai observé, Messieurs,
que tout le plaidoyer de mon adversaire
se divisait
en deux parties.

Et il faut bien que les choses se retrouvent les mêmes dans tous les cas, puisque c'est la nature qui dicte les tons, les inflexions et les repos, et que la nature est la même chez tous les hommes.

Vme objet de comparaison. *Dans le chant musical, les paroles sont subordonnées au chant.* Chap. XI.

Elles lui sont subordonnées quant aux accens et quant à la quantité des syllabes.

1°. Quant aux accens, c'est-à-dire que les syllabes qui sont élevées ou abaissées dans la prononciation oratoire ont quelquefois une intonation contraire dans le chant musical ; ce qui doit arriver dans toutes les langues,

(1) Quint. IX, 4. Voy. Tom. V, pag. 115.

parce que, le chant musical étant un accent continu, varié sans cesse par des intervalles de toute espèce, du grave à l'aigu, et de l'aigu au grave, il n'est pas possible qu'une syllabe unique dans un grand mot conserve, au milieu d'un mouvement si universel, l'inflexion qu'elle a dans une prononciation paisible ou modérée. Que deviendrait le chant musical lui-même, s'il était obligé de respecter toujours cet accent prosodique? Il ne le suit pas dans les mots, dans le cours des phrases; il le suit encore moins dans les cadences finales, qu'il prépare de loin ou de près, comme il lui plaît, et qu'il termine par l'aigu comme par le grave.

2°. Les paroles sont subordonnées au chant musical quant à la quantité des syllabes. Denys d'Halicarnasse dit formellement que *le chant musical allonge les syllabes brèves, et abrège les syllabes longues; et cela*, ajoute-t-il, *parce que les temps du chant ne sont point réglés sur la quantité des syllabes, et qu'au contraire la quantité des syllabes est réglée par les temps du chant. Ibid.* Je crois que cette assertion a besoin d'être restreinte

et modifiée. Car assurément Denys d'Halicarnasse ne veut pas dire que toutes les grâces de la langue et de la prononciation seront sacrifiées et détruites par le chant : c'est bien assez que cela arrive quelquefois. On ne chante que les voyelles; les consonnes s'articulent. Or il y a trois sortes de voyelles; les longues, les brèves, et les communes, qui peuvent être tantôt longues et tantôt brèves. Il y en a une infinité de cette dernière espèce dans notre langue comme dans la grecque, et qui se prêtent par leur nature aux volontés du musicien : il y a même des longues qu'il peut rendre moins longues, et des brèves qu'il peut rendre moins brèves; mais, parmi ces deux dernières espèces, il y en a telles qu'on ne peut guère dénaturer sans blesser l'oreille. Tout le monde sait le chant de ces deux vers de l'opéra d'Armide par Lulli :

Ce gazon, cet ombrage frais,
Tout m'invite au repos sous ce feuillage épais.

On y voit les longues conservées; la brève de *repos*, d'*épais*, la finale d'*ombrage* sont de même conservées. Cependant les deux monosyllabes *oe*

et *cet* sont chantés longs, et aussi longs que s'ils étaient au pluriel *ces*, où ils ne seraient différens dans le chant que parce qu'ils auraient le son plus ouvert. Nous ne parlerons point de la seconde syllabe du mot *invite*, qui est longue dans le chant, et qui nous paraît brève dans la prononciation simple, quoique, étant suivie d'un *e* muet, elle soit moins brève que dans *inviter*, et que peut-être même elle y devienne longue par cette raison, comme *modère* de *modérer*, *procède* de *procéder*.

La raison pour laquelle les communes et quelquefois les brèves s'allongent dans le chant est dans la nature même du chant, qui tend par essence à soutenir et prolonger les sons, puisque ce n'est que par-là qu'il est chant. Par conséquent, dans les modulations lentes, pouvant ajouter quelquefois à la durée des syllabes brèves, sans ajouter à celle des longues, les brèves et les longues peuvent devenir pareilles en étendue; et de même dans les chants rapides, où quelquefois plusieurs syllabes sont comprises dans un seul temps, les longues peuvent se trouver resser-

rées entre les brèves et emportées par elles, sans que celles-ci en soient plus brèves : il peut se faire encore qu'elles soient toutes égales en durée.

Cependant il y a telles brèves qui, si elles étaient allongées, et telles longues qui, si elles étaient abrégées, seraient insupportables à l'oreille. D'où vient cette différence? Par exemple, l'*e* de *repos* et celui d'*épais*, dans les deux vers cités, ne pourraient être allongés, et les deux pronoms *ce* et *cet* ont pu l'être; l'*e* muet d'*ombrage frais* est essentiellement bref, et, s'il était final, *frais ombrage*, il pourrait soutenir la plus longue tenue. D'où cela vient-il? Serait-ce que le caractère prosodique de certaines syllabes ne se développerait sensiblement que par le chant? serait-ce la position relative de la syllabe avec celles qui précèdent ou qui suivent? serait-ce l'accent même du mot ou celui de la phrase? Quelle qu'en soit la raison, qui n'est peut-être pas facile à trouver, l'oreille sent la règle et les exceptions : *Forte non dicam, sentiam melius*. Quint.

VIme objet de comparaison. *Les*

lettres : il y a en grec sept voyelles. Chap. XIV.

Nous avons d'abord les cinq voyelles, *a*, *e*, *i*, *o*, *u*, qui répondent à cinq des voyelles grecques; et puisqu'ils comptent pour deux autres voyelles leur η et leur ω, à cause qu'elles ont un son plus ouvert et plus long, nous pourrons compter aussi nos différens *e*, qui, quoique exprimés par la même lettre, ont des sons différens; l'*e* très-ouvert et très-long, *procès*, *tempête*, *tête;* l'*e* fermé, *bonté;* l'*e* muet, qui se prononce *en* très-bref; nos *ô* très-longs, *dôme*, *fantôme;* nos *ou*, qui ne sont point des diphthongues, puisqu'on n'entend qu'un son; nos *au* de même, etc. Nous avons ensuite les cinq nasales, que les Grecs n'ont point, comme on le verra ci-après : *an*, *en*, *in*, *on*, *un*, exprimés par deux orthographes, par l'*m* comme par l'*n*, quoique ce soit le même son. Il est inutile de prouver ici que ce sont de vraies voyelles, puisqu'elles se prononcent par l'aspiration seule, sans articulation, et qu'on peut les chanter seules, quoiqu'on ne chante que les voyelles. Pas-

sons maintenant à la quantité prosodique de ces voyelles.

Toutes nos voyelles nasales, tant qu'elles restent nasales, sont longues. La raison en est simple, puisqu'elles ont deux temps ; celui de l'aspiration, qui les commence par la bouche comme les autres voyelles, et celui de la *nasalité* qui les termine par le nez. On ne fait d'exception que pour quelque finale au singulier, et encore ne voit-on pas trop pourquoi *ruban vert* au singulier serait plus bref ou moins long que *rubans verts* au pluriel. Nous observerons, en passant, que toutes ces voyelles nasales sont longues en latin.

L'*a*, l'*e*, l'*o* ouverts sont ordinairement longs ; l'*e* fermé est toujours bref, à moins qu'il ne soit suivi d'un *e* muet, comme dans *aimée*, et cela par la raison que nous avons dite. Dans les autres cas, toutes nos voyelles sont tantôt longues, tantôt brèves, selon qu'il a plu à l'usage qui a fait nos mots. Nous reviendrons sur cet article, en parlant des syllabes longues et des brèves.

Denys d'Halicarnasse distingue deux sortes de consonnes ; les semi-voyelles

et les muettes. Les semi-voyelles sont celles qui laissent échapper un peu d'air, et par conséquent un peu de son quand on les articule; les muettes sont celles qui bouchent exactement le passage, et qui articulent leur son par un coup sec frappé sur l'aspiration.

Il compte huit semi-voyelles, dont cinq sont simples, λ, μ, ν, ρ, σ, et trois doubles, ζ, ξ, ψ. J'avoue que je ne conçois pas trop pourquoi le λ, le μ et le ν, qui ne semblent pas moins fermer le passage de l'aspiration que le β, le π, ou le τ, sont mis au nombre des semi-voyelles, ni pourquoi le φ n'y est pas, puisqu'il laisse échapper l'air comme notre *f*. Pour le ρ, le σ, le ζ, le ξ, le ψ, il est clair qu'on peut les prononcer avec une aspiration même prolongée, ρρ, σσ; elles se contentent de froisser, de pincer l'air en s'articulant, et ne l'interceptant pas entièrement.

Nous avons tous ces sons dans notre langue, et l'équivalent de toutes ces lettres simples ou doubles, à l'exception du ζ, que les Grecs prononçaient *ds*; notre *z* est plus léger

comme plus doux. Notre *s* même, quand elle est entre deux voyelles, se prononce comme notre *z*, c'est-à-dire qu'elle devient la plus douce des consonnes, et qu'elle partage rarement la qualification d'*odieux* que donnait Pindare au σιγμα grec. Nous avons de plus notre *g* doux, notre *j* consonne, notre *ch* doux; nous avons encore notre *gn* qui est si doux, qu'il le serait trop s'il était trop répété, et nos *ll* mouillées, qui ne doivent pas être oubliées, non plus que nos *ï* mouillés.

Les Grecs comptaient neuf lettres muettes : π, κ, τ; β, γ, δ; φ, χ, θ. Nous en avons tous les sons, à l'exception de l'aspiration rude des trois dernières; car nous avons l'*f*, le *ch* dur et le *th*.

Nous observons ici que, par la description que fait Denys d'Halicarnasse de la manière dont les Grecs prononçaient leur μ et leur ν, ces deux consonnes ne pouvaient être nasales chez eux. L'une s'articule avec les lèvres réunies, l'autre avec la langue portée au palais. Celle-ci même, le ν, avait un tintement clair, *tinnientem litteram*, dit Quintilien, qui le faisait sou-

vent employer à la fin des mots comme simplement euphonique. L'autre, au contraire, ne se trouvait jamais à la fin des mots, à moins qu'il n'y eût élision des voyelles finales. Nos mots français ne connaissent pas non plus la terminaison par *m*; l'*n* en tient lieu, et y remplit les deux fonctions d'*n* nasale et d'*n* articulée, selon les cas : nous disons *mon père*, et nous disons *mo-na-mi*. Quelquefois même il a les deux prononciations ensemble : nous disons *un-nhomme*, et non pas *une homme*; *un-nhonnête homme*; *en-nAllemagne*.

Denys d'Halicarnasse ne parle point des diphthongues qui ont tant d'effet dans les langues où elles sont fréquentes. Les Grecs en comptaient six propres et six impropres, c'est-à-dire que celles-ci n'étaient pas proprement diphthongues, parce qu'ayant deux voyelles, elles ne faisaient entendre qu'un son, et que, pour la diphthongue, il faut en entendre deux, l'un plus fortement, l'autre plus faiblement : c'est pour cela qu'*eau*, dans notre langue, n'est une diphthongue que pour les yeux. Ainsi on ne doit compter chez les Grecs que les six diphthongues propres, αι,

ει, οι, αυ, ευ, ου. Nos grammairiens en comptent chez nous jusqu'à vingt et une.

Voilà à peu près les sons élémentaires des deux langues : si on les compare, et qu'il soit vrai, comme le dit Denys d'Halicarnasse, que tout part des lettres et des sons élémentaires, on verra que nous en avons beaucoup plus que les Grecs, que les nôtres sont agréables et doux, et que par leur combinaison ils peuvent former tous les genres de style sans exception. Ceci n'est qu'une remarque, et mériterait un traité. Mais avant que de quitter cet article, il est bon de nous arrêter encore un moment sur notre *e* muet, que n'avaient pas les Grecs.

L'e muet dans notre langue est tantôt syllabique, tantôt simplement prosodique, c'est-à-dire qu'il fait quelquefois une syllabe, comme dans *bonnement*, *haute sagesse*, et que quelquefois il ne désigne qu'un temps ajouté à la voyelle qui le précède, comme *nuement*, *j'emploierai*.

Il s'élide toujours devant la voyelle qui commence le mot qui le suit, *gloire infinie*; et si c'est une consonne, il forme une syllabe légère qui empêche le choc,

haute sagesse. Si les mots sont assez longs, quoique gardant sa valeur de syllabe, il se resserre tellement, qu'à peine on l'aperçoit ; *bonnement*, *saintement*.

Mais s'il est si modeste par lui-même, il communique à ce qui le précède une nouvelle force : *je chante*, *chanté-je*. Il ouvre et élève les syllabes, *procéder*, *procède* : il articule les nasales, *sain*, *saine* : il adoucit les consonnes dures, *tardif*, *tardive* ; *bref*, *brève*. En un mot il allonge, élève, ouvre, fortifie la voyelle qui le précède ; et comme il revient à chaque instant et presque à chaque mot dans notre langue, il est évident qu'il doit y produire les plus grands et les plus agréables effets.

Nous ajoutons, à propos des effets de l'*e* muet, que la plupart de nos consonnes finales sont dans le même cas que lui par rapport à la liaison des mots entre eux. L'*r*, le *t*, l'*s*, l'*l*, l'*f*, l'*x*, le *z* ne sont presque jamais prononcés à la fin des mots, quand le mot suivant commence par une consonne ; et ils le sont, du moins en vers et dans le discours soutenu, quand le mot commence par une voyelle. Nos oreilles

sont si délicates sur ce point, que nous disons *mon épée* pour *ma épée*, *bel homme* pour *beau homme ;* nous ajoutons des consonnes euphoniques, *m'aime-t-il*, *l'on sait*. C'est tellement le génie de la langue française, que les ignorans même font souvent des liaisons contre la règle pour éviter les hiatus : *Nemo tam rusticus sit, qui vocales nolit conjungere.* Théodore de Bèze en a fait l'observation il y a long-temps, et lorsque notre langue était loin de la perfection où elle a été portée depuis : *Francorum ingenia ut mobilia sunt, ita quoque pronuntiatio celerrima est, nullo consonantium concursu confragosa, paucissimis longis syllabis retardata; eodem tenore denique volubilis, consonantibus, si dictionem aliquam terminarint, sic cohœrentibus cum proximis vocibus a vocali incipientibus, ut integra interdum sententia, haud secus quam si unicum esset vocabulum, efferatur* (1). Ce qui est naturel à notre langue, Cicéron le recommande aux disciples de l'éloquence :

(1) *De Franc. Ling. recta Pronuntiatione.*

Collocationis est componere et struere verba sic, ut neve asper eorum concursus, neve hiulcus sit, sed quodam modo coagmentatus et lœvis (1).

VIme objet de comparaison. *Parmi les syllabes, les unes sont longues, les autres brèves.* Chap. XV.

Il n'est pas question de prouver ici que nous avons des syllabes brèves : nous sommes presque persuadés que toutes nos syllabes le sont, tant nous sommes pressés quand nous parlons. Nons traitons de même les syllabes latines; nous les faisons presque toutes brèves, quand nous lisons : il n'y a guère que les ω et les η grecs que nous allongions en lisant. Selon toute apparence, les Grecs et les Italiens anciens, qui, à en juger par les modernes, n'étaient pas moins vifs que nous, ne devaient guère se donner plus de temps pour peser sur leurs syllabes longues. Aussi n'était-ce pas dans la conversation qu'ils mesuraient leurs syllabes; c'était dans les discours oratoires, et encore plus dans leurs vers : c'était là qu'on pouvait

(1) Cic. *de Orat.* III, 43.

observer les longues et les brèves, et c'est là aussi que nous les devons observer dans notre langue.

Nous avons des longues par nature, quand la voyelle qui sonne dans une syllabe est longue, comme *âme*, *bête*, *hôte*, *flûte*. Tous nos masculins pluriels et toutes les pénultièmes de nos féminins pluriels sont longs : *mots*, *temps*, *maisons*, *vous*, *eux*, *terres*, *meubles*, *fidèles*, etc. Toutes nos voyelles nasales, *ambition*, *emploi*, *infini*, *honte*, *humble;* toutes nos diphthongues qui font entendre deux sons, et qui par conséquent ont deux temps, peuvent encore être mises au nombre des longues. Nos auxiliaires sont pleins de syllabes longues : *je sūis*, *tu ēs*, *il ēst*, *vous êtes*, *ils sōnt;* *j'étaīs*, *tu fūs*, *ils fūrent*. On élevera des doutes sur quelques-unes de ces syllabes. Mais qu'on parcoure la Prosodie de M. l'abbé d'Olivet, on verra que le nombre de nos longues par nature est très-considérable, et qu'il égale peut-être celui de nos brèves, surtout si on y joint les longues par position. Et pourquoi ne les y joindrait-on pas?

Les syllabes longues par position sont celles dont la voyelle est brève et prononcée brève, et qui, outre une première consonne qui tient à la voyelle, est encore retardée par une seconde consonne qui s'applique sur la précédente. Ce double retard, joint à la voyelle brève, a été censé, par les Grecs et les Latins, équivaloir à une longue; et cette syllabe a été employée comme telle dans leur versification, quoiqu'elle y soit toujours prononcée brève. Or nous avons de ces syllabes comme les Grecs et les Latins, et elles doivent être évaluées chez nous comme chez eux. Et pourquoi la première d'*objet*, d'*extrême*, d'*agreste*, serait-elle moins longue que celle d'*objectum*, d'*extremum* et d'*agrestem?* pourquoi *altéré* en français ne serait-il pas un dactyle comme *altera* en latin? Ce sont les mêmes lettres, c'est la même articulation, c'est la même cause, ce sont les mêmes circonstances; pourquoi ne seraient-ce pas les mêmes effets? Par quelles raisons peut-on prouver que nos mots, qui sont presque tous latins, auraient perdu, en prenant une terminaison française, les propriétés qu'ils avaient dans

la langue latine, et qui sont indépendantes de cette terminaison? L'oreille des Grecs était-elle, ou celle des Latins, moins subtile et moins fine que la nôtre? La voyelle restait brève chez eux comme chez nous. Tous les détails qu'ont donnés sur cet article les grammairiens grecs et latins sont autant de démonstrations pour nous. Disons donc que c'est l'inattention, le préjugé, le non-besoin de notre versification qui nous ont fait négliger cette partie. Si nous avions été dans le cas, comme les Grecs et les Latins, de décider la valeur de chacune de nos syllabes, nous aurions été forcés de suivre leurs erremens, et nous aurions établi la même règle sur cet objet. Je demande la permission d'user de ce principe par provision, lorsque je serai dans le cas de décider, dans quelques-unes de ces remarques, de la valeur prosodique de quelques-unes de nos syllabes françaises; ce qui m'arrivera dans un moment.

Mais ne dit-on pas que dans la langue française le redoublement des consonnes est un signe de brièveté?

Oui sans doute, le *redoublement*:

mais qui dit redoublement dit doublement de la même consonne; de deux *b*, de deux *d*, de deux *l*, de deux *r*, etc., *Abbeville*, *additionner*, *aller*, *appeler*. Et encore faut-il que, de ces deux lettres redoublées, il n'y en ait qu'une qui se fasse entendre; car, si on les entend toutes deux, l'une après l'autre, la syllabe rentre dans la classe des longues par position : *allusion*, *apparition*, *immunité*, *innovation*, *irritation*.

Je sais bien qu'il y a des gens de lettres qui ne sont point persuadés de la vérité de cette règle. M. Dumarsais, entre autres, prétend que c'est une erreur causée par un respect superstitieux pour l'ancienne orthographe : il cite les mots *greffe*, *neffle*, *abbesse*, *professe*, *cesse*, qui lui paraissent longs, quoiqu'ils aient deux consonnes.

On répond à M. Dumarsais que ces exemples ne prouvent rien, parce que l'*e* muet final rejette sa valeur sur la pénultième, qu'il ouvre, élève, fortifie et allonge, comme on l'a observé ci-dessus. M. Dumarsais n'a-t-il pas dit dans le même endroit que, quand les vers finissent par un *e* muet, on ap-

puie sur la pénultième? Or qu'est-ce qu'*appuyer*, si ce n'est *s'arrêter?* C'est le mot dont il se sert lui-même deux lignes plus haut. *C'est*, dit-il encore, la *raison pour laquelle l'*e *muet de mener devient ouvert dans* je mène. Enfin il dit que *nous élevons la syllabe qui précède un* e *muet.* Voilà ce qui détruit, dans les mots qu'il cite, l'effet des consonnes redoublées, et cette exception confirme la règle.

Non seulement nous avons des longues et des brèves, mais nous avons des longues plus longues et des brèves plus brèves. Que la syllabe *a* soit longue dans *âme*, celle de *pâme* doit être plus longue par l'addition d'une consonne, et celle de *blâme* encore plus par l'addition de deux. Il en est de même des brèves, qui le sont plus ou moins, selon qu'elles sont moins ou plus chargées de consonnes : *stratagême.*

Tirons de tout ce qui a été dit dans cette remarque et dans les trois précédentes une conclusion générale, qui est que nous avons dans notre langue non

seulement les mêmes élémens que les Grecs et les Latins avaient dans la leur, mais encore que ces élémens y ont les mêmes propriétés, et y produisent à peu près les mêmes effets. Peut-être y sommes nous moins sensibles qu'eux, parce que notre oreille, n'ayant été ni avertie ni exercée sur cet objet dans notre éducation, a, comme l'esprit, ses préjugés et ses habitudes. Mais ce serait encore une question de savoir lequel vaut mieux en soi, ou le chant prosodique d'une prononciation fortement accentuée, ou le cours à peu près égal d'une prononciation modérée, qui laisse les éclats comme des coups de force pour les passions violentes qui en ont besoin. Au reste, tout est bien dans une langue, quand elle est dans le caractère de ceux qui là parlent; et tôt ou tard il faut qu'elle s'y soumette.

VIIme objet de comparaison. *Effets du mélange des lettres.*

Denys d'Halicarnasse parle d'un second effet qui résulte du mélange des lettres qui, conservant leurs propriétés particulières, en acquièrent de nouvelles par leur réunion, et pro-

duisent différentes sortes d'harmonie dont il donne des exemples. En voici de pareils dans notre langue.

Harmonie grave et majestueuse.

Ont-ils rendu l'esprit : ce n'est plus que poussière
Que cette majesté si pompeuse et si fière
Dont l'éclat orgueilleux étonnait l'univers ;
Et, dans ces grands tombeaux où leurs âmes hautaines
Font encore les vaines,
Ils sont mangés des vers.

Malherbe.

Ces trois derniers vers sont presque tous composés de longues très-longues.

Harmonie austère et dure.

Gardez qu'une voyelle, à courir trop hâtée,
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.

Boileau, Art. poét. I, 107.

Harmonie légère.

Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre :
Toute votre félicité,
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre ;
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité (1).

Corneille.

---

(1) Voy. le Ier traité, ch. v, 3e part. sect. 1.

Et Malherbe :

Mais elle était du monde où les plus belles choses
Ont le pire destin ;
Et, rose, elle a vécu ce que vivent les roses,
L'espace d'un matin.

Harmonie légère et douce en opposition avec une harmonie forte et vigoureuse.

J'aime mieux un ruisseau qui, sur la molle arène,
Dans un pré plein de fleurs lentement se promène,
Qu'un torrent débordé qui d'un cours orageux
Roule, plein de gravier, sur un terrain fangeux.

Boileau, Art. poét. I, 167.

Et La Fontaine, dont la poésie est plus épique qu'on ne croit :

Cependant que mon front, au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête.
Tout vous est Aquilon ; tout me semble Zéphyr.

Liv. I, Fabl. 22.

Tout est plein chez nos poëtes de ces effets pittoresques du mélange de nos lettres ; et si quelquefois nos auteurs manquent à la langue, on peut dire et prouver par beaucoup d'exemples que la langue ne leur manque point.

VIIIme objet de comparaison. *Les poëtes grecs travaillent les syllabes et les mots.* Chap. XIV.

Nos poëtes ne jouissent point de ce privilége, et nous ne nous avisons pas d'y avoir regret. Nous concevons même avec assez de peine comment les Grecs pouvaient mêler dans un même discours les différens dialectes de leur langue : c'était un grand avantage pour leur poésie, il faut le croire. Mais nous trouverions très-singulier que dans un discours latin on mêlât des mots italiens, espagnols ou français, qui ne sont pas plus éloignés du latin que ne l'étaient du langage attique les dialectes éolien et dorique. Quoi qu'il en soit, si nous n'avons rien de pareil dans notre langue, nous avons du moins tous les autres moyens d'embellir, d'enrichir, de relever notre élocution poétique. Nos poëtes peuvent rappeler quelquefois des mots antiques qui reparaissent avec une nouvelle énergie ; ils emploient les périphrases, quand elles ont plus de noblesse que le mot propre ; ils abusent des mots, quand cet abus marque de la force et de la fierté, et non de la faiblesse ; ils ren-

versent les constructions usitées, transposent les mots, suppriment les liaisons, etc. En un mot, ils ont ce qu'ils appellent une langue poétique, qui ne ressemble point au langage vulgaire; mais les limites sont marquées par le goût, qui ne permet que les hardiesses heureuses.

IXme objet de comparaison. *Les poëtes grecs peignent les objets par les sens mêmes et par la cadence de leurs vers.* Chap. XV.

Il ne nous sera pas difficile de trouver dans nos poëtes des exemples qui puissent être mis à côté de ceux qui sont cités par Denys d'Halicarnasse.

Voici les vers où Racine peint Junie enlevée la nuit par Néron :

Excité d'un désir curieux,
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes;
Belle sans ornement, dans le simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil (1).

Et Despréaux, dans la comparaison qu'il fait d'une idylle avec une bergère :

(1) Britannicus, act. II, sc. 2.

Telle qu'une bergère, au plus beau jour de fête,
De superbes rubis ne charge point sa tête,
Et, sans mêler à l'or l'éclat des diamans,
Cueille en un champ voisin ses plus beaux ornemens;
Telle, aimable en son air, mais humble dans son style,
Doit éclater sans pompe une élégante idylle (1).

Pourrais-je omettre la description de la vie du sage par le bon La Fontaine?

L'humble toit est exempt d'un tribut si funeste;
Le sage y vit en paix, et méprise le reste.
Content de ses douceurs, errant parmi les bois,
Il regarde à ses pieds les favoris des rois;
Il lit au front de ceux qu'un vain luxe environne
Que la Fortune vend ce qu'on croit qu'elle donne.
Approche-t-il du but, quitte-t-il ce séjour;
Rien ne trouble sa fin, c'est le soir d'un beau jour (2).

Mais voici la peinture d'un objet terrible dans la Phèdre de Racine :

Un effroyable cri, sorti du fond des flots,
Des airs en ce moment a troublé le repos;
Et du sein de la terre une voix formidable
Répond en gémissant à ce cri redoutable.
Jusqu'au fond de nos cœurs notre sang s'est glacé;
Des coursiers attentifs le crin s'est hérissé.
Cependant, sur le dos de la plaine liquide,
S'élève à gros bouillons une montagne humide :
L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.
Son front large est armé de cornes menaçantes;

(1) Art. poét. ch. II, au commencement.
(2) Philémon et Baucis, v. 7 et suiv.

Tout son corps est couvert d'écailles jaunissantes :
Indomptable taureau, dragon impétueux,
Sa croupe se recourbe en replis tortueux ;
Ses longs mugissemens font trembler le rivage (1)....

Nous pourrions appliquer à ces différens morceaux toutes les observations de détail que Denys d'Halicarnasse fait sur les vers d'Homère. On voit dans ceux qui peignent des objets agréables une harmonie légère, facile ; les mots se lient aisément entre eux, la diction est coulante : c'est *un heureux choix de mots harmonieux*.

Dans le dernier morceau de Racine qui peint l'objet terrible, il n'y a pas un vers qui n'ait le caractère de la chose exprimée. Ce sont des sons aigus et perçans, des syllabes chargées de consonnes, et de consonnes épaisses : *sorti du fond des flots ; notre sang s'est glacé ; L'onde approche, se brise ; Son front large est armé*. Des mots qui se heurtent : *effroyable cri ; cri redoutable ; le crin s'est hérissé*. D'autres mots larges et spacieux : *Cependant, sur le dos de la plaine liquide, S'élève à gros bouillons*

(1) Phèdr. act. V, sc. 6.

(*S'élève* rejeté à l'autre vers comme dans celui-ci de Despréaux, *S'élève un lit de plume*) *une montagne humide; cornes menaçantes; écailles jaunissantes; Indomptable taureau, dragon impétueux*. Des syllabes qui se renversent les unes sur les autres : *Sa croupe se recourbe en replis tortueux*. Ce vers, dans un poëme ancien, eût été célébré de siècle en siècle.

Xme objet de comparaison. *Les rhythmes. Je prends rhythme et pied pour une même chose*. Chap. XVII.

Cependant l'un n'est pas l'autre. Le *rhythme* marque simplement la durée, l'espace du temps ou des temps; et le *pied* ou mètre marque la manière dont cette durée ou ces temps sont remplis par des syllabes : *Alterum est quantitatis*, dit Quintilien, *alterum qualitatis*. Soit un rhythme de quatre temps ou instans; voilà la quantité, le *quantum*. Ces quatre temps peuvent être remplis par quatre syllabes brèves, ou par deux longues, ou par une longue et deux brèves, ou par deux brèves et une longue, ou par une longue entre deux brèves; ce qui forme cinq espèces différentes de pieds sur le mê-

me rhythme : voilà la qualité, le *quale*. Donc rhythme et pied, pris en général, ne sont pas une même chose. Quintilien articule encore plusieurs autres différences. Mais quand il s'agit de discours, comme tout rhythme est pied, et que tout pied est rhythme, on ne risque rien de les confondre et de les prendre pour une même chose. Ils se marquent également par le *levé* et le *frappé* : ἄρσις καὶ θέσις.

Comme les notions qu'on a sur cette matière ne sont pas toujours nettes et distinctes, nous croyons devoir nous y arrêter, ne fût-ce que pour examiner ce que notre langue a dans cette partie et ce quelle n'a pas.

Le mot rhythme, en latin, *numerus*, est, en général, une étendue terminée, aisée à comparer avec une autre étendue de même genre, avec laquelle elle fait quelque symétrie : il n'est question ici que de l'étendue qui peut se mesurer par l'oreille, et par conséquent de l'étendue seule des sons.

Cette étendue, étant une durée, ne peut se mesurer que par les temps ou instans dont elle est composée. On est convenu qu'un temps dans cette durée

rait ce que le point est dans une étendue géométrique, et l'unité dans les nombres; et comme en géométrie il faut au moins deux points pour faire une ligne, et en arithmétique au moins deux unités pour faire un nombre, on a mis aussi en musique et en poésie au moins deux temps pour faire un rhythme, l'un pour le levé, l'autre pour le frappé. Les Latins, regardant ces deux temps comme deux unités, ont appelé *nombre* ce que les Grecs appelaient *rhythme;* ce qui a été d'autant plus naturel, que les Grecs, leurs maîtres en ce genre, usaient quelquefois du mot ἀριθμὸς pour celui de ῥυθμός. Denys d'Halicarnasse l'emploie lui-même dans le chapitre sur lequel tombe cette remarque, et Aristote en avait usé avant lui; et puisque nous sommes dans les étymologies, je dirai encore qu'il y a grande apparence que notre mot *rime* ne signifie que la fin d'un rhythme, marquée par la ressemblance du son avec un autre rhythme, et que ce n'est que le même mot adouci.

Dès que le rhythme n'est qu'un certain nombre de temps ou d'instans, il s'ensuit qu'il peut y avoir des rhythmes

de deux temps, de trois, de quatre, de cinq, de six : jusque-là on les nomme *pieds*, fixation faite par l'usage.

La musique remplit ces rhythmes comme il lui plaît, tantôt par un seul son qui comprend en soi tous les temps du rhythme, tantôt par différens sons qui se succèdent et qui partagent quelquefois chacun des temps mêmes qui composent le rhythme. Il n'en est pas de même dans le discours. Une syllabe seule, quelque longue qu'on la suppose, ne peut pas remplir un rhythme; il en faut au moins deux, l'une pour le levé, l'autre pour le frappé : ce qui, pour le dire en passant, prouve en notre faveur que les rhythmes sont mieux marqués dans les vers par les syllabes qu'ils ne le sont par la distinction simple des temps. La syllabe brève vaut un temps; elle ne peut valoir moins : la longue n'en vaut jamais que deux.

D'où il suit qu'un rhythme de quatre temps, que nous prenons pour exemple, peut être rempli par quatre syllabes brèves ou par deux longues, ou par une longue et deux brèves, ou par deux brèves et une longue, ou par une longue entre deux brèves, c'est-

à-dire par un double pyrrique, ou par un spondée, ou par un dactyle, ou par un anapeste, ou par un amphibraque. Et alors il est à la fois rhythme et pied : rhythme, quant à l'espace ; pied, quant à la valeur des syllabes dont cet espace est rempli. Voilà les rhythmes simples.

Les auteurs ont quelquefois donné le nom de rhythme à des portions de discours plus étendues. Cicéron a dit que « toute étendue de mots qui peut syncétriser avec une autre étendue, quand « même elle ne serait pas vers, est « appelé *rhythme* » *Quidquid est quod sub aurium mensuram aliquam cadit, etiamsi abest a versu, numerus vocatur, qui Græce ἑνὶῳ dicitur* (1). Il dit encore que « les membres « correspondans des antithèses forment « nécessairement des nombres : » *Semper hæc, quæ Græci ἀντίθετα nominant, quum contrariis opponuntur contraria, numerum oratorium necessitate ipsa efficiunt, et cum sine industria* (2). Et dans les livres *de Orat.* : *Et, si non*

(1) Cic. *Orat.* IX, 67.
(2) *Ibid.* XIX, 167.

merosum est id in omnibus sonis atque vocibus, quod habet quasdam impressiones, et quod metiri possumus æqualibus intervallis; recte genus hoc numerosum, dummodo ne continuum sit, in orationis laude ponetur (1). D'où je conclus qu'il y a des étendues rhythmiques qui vont beaucoup au-delà de six temps, et qu'un vers entier peut être regardé comme un seul rhythme composé, quand il symétrise avec un autre vers de la même mesure. Nous n'avons pas besoin dans ce moment d'appuyer davantage sur cette acception du mot *rhythme* : suivons notre objet de comparaison.

Qu'avons-nous dans notre langue qui corresponde à ces rhythmes ou pieds des anciens? Et d'abord avons-nous des rhythmes? On répond à cette question par le mot d'un célèbre rhéteur latin : « Nous ne pouvons parler, dit « Quintilien, que par des syllabes brè- « ves ou longues, dont sont composés « les pieds : » *Non enim eloqui possumus nisi e syllabis brevibus ac longis*

(1) *De Or.* III, 48.

ex quibus pedes sunt (1). Il suit de là que nous avons, aussi bien que les Latins, des rhythmes et des pieds dans notre langue, ou du moins que nous avons de quoi en former; et le pied se trouve nécessairement dans nos vers :

Sŏupīre, | ĕtēnd | lēs brās, | fērmĕ | l'œil ĕt s'ēndōrt.

Voilà une iambe, puis un iambe, un spondée, un trochée, un pyrrique et un spondée.

Mais l'ordre et la place de ces pieds, aussi bien que leur espèce, étaient marqués chez les anciens ; ce qui mettait une certaine régularité dans leurs vers, qui ne peut être dans les nôtres. En second lieu, les pieds dans nos vers ne sont point d'égale étendue. Il y en a tel de deux longues, qui se trouve à côté d'un autre qui n'est que de deux brèves ; on le voit dans le vers même qu'on vient de citer : ce qui détruit la marche et la cadence du vers. Je réponds à ces deux difficultés, en commençant par la seconde, qui est l'iné-

(1) Quint. IX, 4.

gabité des rhythmes; et je dis que, selon toute apparence, il y avait quelque chose de cet inconvénient chez les anciens, puisqu'eux-mêmes nous en fournissent le remède, qui est qu'en pareil cas la syllabe longue ou le pied de deux longues prête quelque chose de sa durée à la syllabe ou au pied trop bref : *Dat illi aliquid ex suo tempore*. Ainsi, dans le mot *agrestem*, dont les deux premières syllabes sont brèves par nature, la première emprunte quelque chose de la seconde, et celle-ci reprend sur la troisième ce qu'elle a donné à la première : *Unum tempus accommodat priori, et unum accipit a sequente; ita duæ natura breves positione sunt temporum quatuor* (1). Ou bien qu'on ménage dans la prononciation du vers de petits repos, *inania tempora*, κένους χρόνους, qu'on ajoute à ce qui est trop bref; ce qui se pratique dans les vers comme dans la musique, *quanquam hæc et in metris accidunt* (2). Mais d'ailleurs il a été décidé que dans nos vers de douze syllabes et dans ceux de

(1) Quint. IX, 4. (2) *Ibid.*

dix il y aurait après la sixième ou la quatrième syllabe une espèce de division sentie qui fixe le rhythme de la première portion du vers, et empêche la confusion des mesures : dans nos autres vers, la rime suffit pour empêcher cette confusion. Mais enfin qui nous oblige de composer nos rhythmes oratoires ou poétiques sur le modèle de ceux des Grecs et des Latins? Pourquoi partir toujours d'après ce qu'ils ont fait? Le rhythme dans la nature n'est qu'une étendue qui symétrise avec une autre étendue; et, dans le discours, ce n'est qu'un nombre de syllabes qui symétrise avec d'autres syllabes, pourvu que l'oreille soit satisfaite : que ces espaces soient un peu plus longs ou plus courts, la règle de la nature est toujours observée. Pourquoi un premier hémistiche, par exemple, ne ferait-il pas chez nous un seul rhythme qui figurerait avec le second dans les vers de douze syllabes, ou le premier avec le premier, et le second avec le second, dans deux vers de dix syllabes? pourquoi un vers de huit syllabes ne ferait-il pas un rhythme terminé par la rime, et ainsi en descendant, s'il le faut,

jusqu'au pyrrique? C'était la manière des lyriques grecs, de Pindare en particulier, dont les vers n'étaient que des syllabes comptées, et non des rhythmes choisis, comme on le verra ci-après. Alors il est aisé d'observer scrupuleusement les rhythmes en français comme en grec.

Mais du moins ni l'espèce ni l'ordre des pieds ne sont fixés dans nos vers. C'est le second inconvénient, à ce qu'on prétend. Je serais tenté, moi, de croire que c'est un avantage. C'est du moins à ce défaut de fixation des pieds qu'est dû le principal mérite du vers hexamètre, le plus beau et le plus riche des vers chez les anciens : ses quatre premiers pieds sont libres, et les deux derniers ne sont qu'une rime de quantité, à laquelle répond notre rime de consonance. Est-ce à l'art métrique ou à la fixation des pieds que sont dus ces beaux vers de Virgile?

Illi inter sese magna vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe ferrum (1).

---

(1) *Georg.* IV, 174.

Ou ceux-ci :

Ecce feræ saxi dejectæ vertice capræ
Decurrere jugis ; alia de parte patentes
Transmittunt cursu campos, atque agmina cervi
Pulverulenta fuga glomerant, montesque relinquunt (1).

L'art métrique fait le mécanique du vers ; mais c'est au goût et au génie du poëte, qui trouve les expressions et les couleurs, et qui les arrange et les place, qu'on en doit les grâces et la beauté.

Ce même goût, ce même génie ont inspiré notre Despréaux, quand il a dicté ces vers :

Au pied du mont Adulle, entre mille roseaux,
Le Rhin tranquille, et fier du progrès de ses eaux,
Appuyé d'une main sur son urne penchante,
Dormait au bruit flatteur de son onde naissante,
Lorsqu'un cri tout à coup suivi de mille cris
Vint d'un calme si doux retirer ses esprits (2).

Oui, c'est le goût, et le goût seul qui lui a dit qu'il fallait laisser le repos marqué par le sens après la quatrième syllabe du second vers, *Le Rhin tranquille*, parce que le repos en cet endroit

(1) *Æneid.* IV, 152.
(2) Boil. Epitre IV au roi, v. 39.

appuie la pensée et la fortifie ; que, dans le reste du vers, ces syllabes fortes et un peu dures, *fier du progrès*, auraient le même effet de fortifier l'idée ; que, dans le troisième vers, *sur son urne*, ces trois syllabes épaisses, et comme pressées l'une par l'autre, rendraient le vers plus mâle ; que les *r* multipliées dans cet hémistiche, *dormait au bruit flatteur*, pourraient donner une idée vague de ce murmure qui endort ; que les consonnes sonores et claires *d* et *t*, dans l'autre hémistiche, *de son onde naissante*, joinies aux deux nasales les plus ouvertes que nous ayons, *an* et *on*, auraient quelque espèce d'analogie avec l'idée d'une source abondante qui jaillit ; que l'harmonie devait être entièrement changée dans le cinquième vers, *Lorsqu'un cri tout à coup suivi de mille cris* : six monosyllabes durs, brefs, étroits, composés de consonnes éclatantes, et suivis de six autres syllabes maigres, minces, aiguës, dont la dernière est perçante, *cris* ; tous sons qui peignent l'effroi subit et les vives alarmes. *Vint d'un calme si doux* ; *d'un calme* est ferme et marque la stabilité ; *si doux*

peint la chose par le son. *Retirer ses esprits;* demi-vers peu agréable et presque triste. Ce sont les Grecs, et en particulier Denys d'Halicarnasse, qui nous ont appris à faire de ces mêmes analyses, dans lesquelles nous avouons qu'il peut y avoir autant d'arbitraire et d'imagination que de solidité; ce qui pourtant suffit aux poëtes. On en ferait de pareilles sur les vers de Racine, de Rousseau, de Malherbe et de tous nos grands poëtes : l'oreille et le goût leur ont appris le secret de l'art, et ils en ont usé dans notre langue comme Virgile dans la sienne.

Quand l'ordre, la place et l'espèce des pieds sont immuablement fixés dans une pièce de vers, comme il n'est pas possible que les pensées soient toujours dans le même genre de gravité ou de légèreté, il en résulte cet inconvénient, que la pensée se querelle avec le rhythme, *rixatur*.

Tarda necessitas
Lethi corripuit gradum.

Deux dactyles pour *la tardive nécessité*, et deux dactyles pour *la course rapide*. C'est assurément un défaut :

Nam et illud, ubi opus est velocitate, tardum et segne; et hoc, ubi pondus exigitur, præceps ac resultans, merito damnatur (1).

Voilà donc la grande différence qu'on peut mettre entre les deux versifications. L'espèce et la place des pieds étaient marquées chez les anciens : c'était l'art qui en décidait chez eux; chez nous c'est l'oreille. Mais n'est-ce pas l'oreille qui a fait l'art? Il est vrai que, si on scande un vers grec ou latin, cette cadence réglée nous fait plaisir; le vers semble danser : mais on ne peut les scander sans oublier la signification des mots, d'autant plus que dans les beaux vers les mots sont coupés par les rhythmes.

Silves | trem tenu | i mu | sam medi | taris a | vena (2).

Que deviendraient les divisions des mots, qui doivent être senties pour entendre la pensée, si on faisait sentir ainsi les divisions des rhythmes? que deviendraient les accens mêmes des

(1) Quint. IX, 4.
(2) Virg. *Ecl.* I, *v.* 2.

mots, puisque, quand on scande, la première syllabe du rhythme est élevée, et l'autre ou les autres abaissées? Qu'on lise donc les vers comme on le doit, et comme le veut Denys d'Halicarnasse (chap. XXVI); nous pouvons dire que les nôtres ne seront pas moins beaux que ceux des anciens.

Vix e conspectu Siculæ telluris in altum
Vela dabant lœti, et spumas salis ære ruebant,
Quum Juno, æternum servans sub pectore vulnus,
Hæc secum: « Mene incepto desistere victam,
« Nec posse Italia Teucrorum avertere regem? »
« Quippe vetor fatis (1). »

En voici de Racine :

A peine nous sortions des portes de Trézène,
Il était sur son char : ses gardes affligés
Imitaient son silence, autour de lui rangés.
Il suivait tout pensif le chemin de Mycènes;
Sa main sur les chevaux laissait flotter les rênes :
Ses superbes coursiers, qu'on voyait autrefois
Pleins d'une ardeur si noble obéir à sa voix,
L'œil morne maintenant et la tête baissée,
Semblaient se conformer à sa triste pensée (2).

Les Grecs et les Latins auraient admiré ces vers.

---

(1) Virg. *Æneid.* I, 38.
(1) Phèdr. V, sc. 6.

On nous dira sans doute que dans les vers grecs et latins, lors même qu'on ne s'arrête qu'au repos de la pensée, on sent toujours les rhythmes, les retours des finales, une certaine marche cadencée : on en convient. Mais on sent la même chose en lisant nos vers français ; on y sent les pieds de deux en deux syllabes, on y sent les hémistiches, on y sent les rimes : d'autres diront peut-être qu'on les y sent trop. Mais puisque nous avons des syllabes longues et brèves, dont nous pouvons faire des rhythmes ou pieds semblables à ceux des Grecs et des Latins, pourquoi n'avez-vous pas adopté leur art métrique et les différentes formes de leurs vers ?

On en a donné différentes raisons ; une seule suffit : c'est le défaut de cas dans notre langue, et la multiplicité de nos auxiliaires. Comment ranger dans un vers métrique tout ce cortége de mots accessoires qui accompagnent un mot principal, *que nous ayons été* AIMÉS ? Nous ne pouvons que rarement déplacer les mots régissans et les mots régis : le régissant doit précéder, et le régi doit suivre ; il faut dire, *le père aime le fils*. L'adjectif ne peut se sépa-

rer de son substantif; c'est sa place qui fait sa liaison : il en est de même de nos articles, de nos pronoms, de manière que les pieds métriques, qui se forment le plus souvent par les transpositions des mots et par leurs différentes césures, n'ont pu avoir lieu dans notre langue, ni s'accorder avec les constructions qu'exige le sens. Virgile pouvait dire comme nous : *Tu médites un air champêtre sur un faible chalumeau.* Mais nous ne pouvons pas dire comme lui : *Un champêtre sur un faible air tu médites chalumeau,*

Silvestrem tenui musam meditaris avena.

Voilà ce qui nous a portés à un système de versification différent de celui des Grecs et des Latins ; mais l'oreille, ou plutôt le goût averti par l'oreille, *aures, vel animus aurium nuntio*, qui a en elle la mesure et la balance de tous les mots, *quæ naturalem quamdam in se continet vocum omnium mensionem ;* l'oreille, qui seule fait plus que toutes les règles artificielles, qui étend, restreint interprète ces règles, y a suppléé dans tous nos grands auteurs, qui, ayant dans notre langue les mêmes élémens et les mêmes propriétés métriques que les

Grecs et les Latins dans la leur, en ont su tirer le même parti, quoique d'une manière différente.

XIme objet de comparaison. *Usage des rhythmes. Ce sont les rhythmes qui donnent la grâce et la vigueur à l'élocution.* Chap. XVIII.

Nous avons dit qu'il y avait deux sortes de rhythmes : les uns simples, qu'on appelle *pieds ;* les autres composés, qui contiennent plusieurs rhythmes simples ou pieds, et qui dans la poésie sont des vers ou des portions de vers, et dans la prose des espaces terminés par quelque repos ou inflexion sentie. C'est de ces espaces que Cicéron a dit : *Distinctio, et æqualium, et sæpe variorum intervallorum percussio numerum conficit* (1). On a vu ci-dessus que nombre et rhythme sont la même chose. Ces espaces, dit Quintilien, font le plus grand effet dans l'oraison : *Spatia ipsa in hac parte plurimum valent.* Si Denys d'Halicarnasse a entendu parler de ces rhythmes, il est d'accord avec toute l'antiquité et avec l'expérience fondée sur la nature. S'il

(1) *De Orat.* III, 48.

a entendu parler des rhythmes simples, il faut encore distinguer s'il ne les place qu'à la chute des périodes, ou aux repos des membres et des incises, pour rendre les traits plus vifs, plus lançans, *vibrantes numeros* : les plus célèbres rhéteurs, entre autres Cicéron et Quintilien, pensent comme lui. Mais s'il veut que d'un bout à l'autre d'une période les dactyles, les spondées, les crétiques, etc., soient choisis avec scrupule (ce qui paraît être sa pensée, puisque, dans le chapitre XXV, il prétend que Démosthène faisait toute sa prose en vers, les déguisant seulement pour cacher l'art), il est à craindre qu'il ne soit compris dans la censure que fait Quintilien de certains grammairiens vétilleurs qui voulaient marquer les pieds mêmes des vers dans les strophes de certains lyriques. *In adeo molestos incidimus grammaticos, quam fuerunt, qui lyricorum quædam carmina in varias mensuras coegerunt* (1). On sait bien qu'on peut réduire en pieds métriques tout dis-

(1) Quint. IX, 4.

cours, même de prose, puisque, comme on l'a dit, on ne peut parler que par des syllabes brèves ou longues, desquelles on fait des pieds. Mais il est inutile de se fatiguer à les choisir : ils viennent sans qu'on les appelle, *respondent non vocati;* ils vous forcent souvent de les accepter, *irrumpunt ad invitos. Senarios vero et Hipponactæos (versus) effugere vix possumus : magnam enim partem ex iambis nostra constat oratio* (1). Quand Despréaux écrivit ces vers,

LA mŏllĕsse ŏpprĕssée
Dăns, să boŭche ă cĕ mŏt sĕnt să lănguĕ glăcée,
Et, lăssĕ dĕ părlĕr, sŭccombănt sŏus l'ĕffŏrt,
Sŏupire, ĕtĕnd lĕs brăs, fĕrmĕ l'œil ĕt s'ĕndŏrt (2),

il ne pensa ni aux brèves ni aux longues, ni aux pieds; et cependant tout cela s'est trouvé dans ses vers, et précisément aux endroits où l'art les eût

(1) Cic. *Orat.* XXIII, 188. « Nous avons bien « de la peine à éviter les vers à six pieds et les « Hipponactes, parce que notre prose est presque toute composée d'iambes. » Tr. de l'abbé Colin. Voyez sa note au sujet des vers Hipponactes.

(2) Lutrin, ch. II, v. 161.

placés, si l'art les plaçait toujours aussi bien que l'oreille.

XIIme objet de comparaison. *De la variété, tant dans les vers que dans la prose.* Chap. XIX.

Qu'est-ce qui met de la variété dans les vers monomètres des Grecs et des Latins, tels que l'Iliade et l'Enéide? Sont-ce les rhythmes considérés comme espaces ou mesures? Ils sont tous égaux et de quatre temps. Ou comme pieds? Il n'y en a que de deux espèces; le dactyle et le spondée : c'est toujours l'un ou l'autre. Sont-ce les finales? Elles sont toujours les mêmes, quant aux pieds; c'est toujours un dactyle et un spondée. Il n'y a donc guères que le choix des sons qui puisse y produire une vraie variété. Or nous avons le même avantage : nos rimes mêmes, variées par leurs différences de sons et par l'alternative des masculines plus fortes, et des féminines plus légères et plus douces, nous aident à déguiser la monotonie, peu sensible d'ailleurs, quand le discours est bien taillé, et qu'il est diversifié dans ses périodes; et que les vers ne sont point scandés, mais lus

comme on le doit, en ne s'arrêtant qu'aux repos et aux divisions des pensées.

En quoi consiste la variété dans les poésies lyriques? Cicéron nous dit dans son Orateur que la poésie lyrique des Grecs, dépouillée du chant qui devait l'accompagner, était presque semblable à la prose : *Sed in versibus res est apertior; quanquam etiam, a modis quibusdam cantu remoto, soluta esse videatur oratio, maximeque id in optimo quoque eorum poetarum, qui* λυρικοὶ *a Græcis nominantur : quos quum cantu spoliaveris, nuda pœne remanet oratio* (1). Horace a dit la même chose de Pindare : *Numerisque fertur Lege solutis* (2); ce qui convient parfaitement à la prose. Denys d'Halicarnasse nous dit au contraire que tout est réglé et fixé dans la poésie lyrique; le nombre des vers de chaque strophe, le nombre des syllabes de chaque vers, et l'espèce des rhythmes

(1) *Orat. c.* 55.
(2) *Od.* 2 *lib.* IV.

ou pieds qui sont composés de ces syllabes.

Il est un moyen de concilier ces deux opinions. Tout est libre dans la première strophe d'une pièce lyrique, et parfaitement semblable à la prose ; mais rien ne l'est dans les strophes suivantes, qui doivent représenter le même nombre de lignes ou vers, le même nombre de syllabes et les mêmes pieds que dans la première, et placés aux mêmes endroits : ainsi tout est libre et tout est contraint. Le poëte fait sa règle lui-même comme il lui plaît ; mais quand une fois il l'a faite, il est obligé de la suivre.

Nous en usons à peu près de même dans notre poésie lyrique. Nos poëtes composent leur première strophe comme il leur plaît, de dix vers, de huit, de six, de quatre : les vers sont de douze syllabes, de dix, de huit, de sept, de cinq. Ils la partagent en quatrains, en tercets ; quelquefois c'est un grand vers suivi d'un petit, comme dans les épodes latines. Mais la première strophe décidée est la règle et le modèle des autres. Cependant nos poëtes ne

sont jamais dispensés de marquer le rhythme du vers par une finale, qui chez nous est la rime; ils n'ont pas non plus la liberté de finir leur vers, quelquefois leur strophe au milieu d'un mot partagé en deux, comme les Grecs, ni même de rejeter une partie de la pensée qui finit une strophe au commencement de la strophe qui suit. Ainsi la première strophe elle-même est toujours vers dans la rigueur du terme, et terminée dans ses parties, et n'est pas comme chez les Grecs, au style près, qui pouvait être poétique, prose simple, *nuda oratio*. Voilà quelles sont les chaînes de la poésie.

Celles de la prose ne sont pas si resserrées ni si dures. L'orateur est toujours le maître de sa composition, dit Denys d'Halicarnasse. Qu'une première période soit courte ou longue, composée de deux, de trois, de quatre membres ou plus, remplie de tels ou tels rhythmes; ce n'est pas une nécessité pour lui d'user des mêmes formes dans la période suivante : c'est au contraire une raison pour employer une autre forme, d'autres rhythmes, afin

de déguiser l'art, qui n'en est que plus parfait quand il n'est pas aperçu. Ainsi la prose soutenue doit être faite à peu près comme les premières strophes d'un poëme lyrique. Dans tel poëme la première strophe sera de six vers; dans d'autres, de huit, de dix, de quinze; elle aura des vers de toute espèce, dimètres, trimètres, alcaïques, saphiques, etc. Tout est au choix du poëte. Le prosateur aura cette même liberté, mais il l'aura partout dans toute la suite de son discours : le poëte lyrique ne l'a que dans sa première strophe. Il n'est pas nécessaire de dire que notre prose a les mêmes priviléges et la même liberté, et que, si elle a des périodes symétriques, les mêmes symétries ne doivent pas se répéter dans les périodes qui suivent.

XIIIme objet de comparaison. *Sur la convenance*. Chap. XX.

La convenance dont parle Denys d'Halicarnasse dans ce chapitre n'est que celle qui résulte de l'arrangement des mots et de la combinaison des lettres, des sons et des pieds : il cite les vers d'Homère sur le supplice que Si-

syphe subit dans les enfers, et fait voir, par une analyse des plus petites parties, que les sons et les rhythmes semblent avoir été faits uniquement pour peindre cet objet.

Nous prenons le premier exemple qui se présente à notre souvenir, pour y appliquer les mêmes détails :

L'essieu crie et se rompt : l'intrépide Hippolyte
Voit voler en éclats tout son char fracassé ;
Dans les rênes lui-même il tombe embarrassé (1).

Dans le premier vers, les deux *s* d'*essieu*, pressées et comme froissées entre deux voyelles d'un son maigre et rétréci, expriment assez bien le brisement de l'essieu. *Crie* est une onomatopée qui rend la chose même qui se fait. *Et se rompt :* trois monosyllabes, deux brefs et un long, qui se brise et s'arrête à l'hémistiche. *L'intrépide Hippolyte :* deux dactyles, rhythmes fiers et nobles sur des sons vigoureux et fermes. *Voit voler :* toutes consonnes légères ; deux *v* et la liquide *l*

(1) Phèd. act. V, sc. 6.

avec deux voyelles ouvertes, et l'*r* finale de *voler* qui se prononce : tout semble s'élever en l'air et se disperser. *En éclats :* l'*n* articulée et d'un son clair; le *c* dur joint à l'*l*, choc de consonnes brillant, surtout étant suivi de l'*a*, la plus sonore et la plus éclatante des voyelles. *Tout son char :* une brève qui resserre, puis deux longues qui étendent l'harmonie. *Fracassé :* trois brèves, dont la première a deux semi-voyelles frôlées, *fra*, qui produisent le frémissement, et la syllabe *ca* après le premier *a*, *fraca*, qui annonce le bruit de ce qui se casse, et enfin les deux *s* suivies de l'*é* fermé, qui marque un cassement aussi sec que bruyant. *Dans les rênes lui-même il tombe* : cette dernière syllabe, qui commence par une muette dure, *t*, et finit par la nasale *om*, à laquelle la lettre *b* ajoute un retentissement, peint parfaitement le bruit de la chute. Vient ensuite le grand mot *embarrassé*, qu'on n'attendait presque pas : quatre syllabes lourdes avec trois voyelles du même son, terminées par une double *s* qui semble gêner et surcharger le

vers. Qu'il y ait dans ces détails minutieux quelques préjugés d'une oreille trompée par les idées, on en pourra dire autant de ceux de Denys d'Halicarnasse, par lesquels ceux-ci sont justifiés autant qu'ils peuvent l'être.

Nous ajouterons encore un morceau de Despréaux, dont la versification n'est pas moins pittoresque que celle de Racine, mais sans y joindre aucun détail, parce qu'il sera aisé d'y appliquer ceux qu'on vient de voir :

Dans le réduit obscur d'une alcôve enfoncée
S'élève un lit de plume à grands frais amassée ;
Quatre rideaux pompeux, par un double contour,
En défendent l'entrée à la clarté du jour.
Là, parmi les douceurs d'un tranquille silence,
Règne sur le duvet une heureuse indolence.
C'est là que le prélat, muni d'un déjeûner,
Dormait d'un léger somme, attendant le dîner.
La jeunesse *en sa fleur brille* son son[illegible]age ;
Son menton *sur son sein* descend à d[illegible]ble étage,
Et *son corps* ramassé dans *sa courte grosseur*
Fait gémir les coussins sous sa molle épaisseur (1).

XIVme objet de comparaison. *La composition austère.* Chap. XXII.

(1) Boil. Lutrin, ch. I, v. 57.

Nous avons aussi nos écrivains dans le genre austère : nous pouvons citer, parmi les poëtes, Malherbe, Corneille, Crébillon, Rousseau; parmi les orateurs, Bossuet et Bourdaloue, et quelques autres. Voici deux stances de l'ode seconde de Rousseau, liv. I :

Les cieux instruisent la terre
A révérer leur auteur;
Tout ce que leur globe enserre
Célèbre un dieu créateur.
Quel plus sublime cantique
Que ce concert magnifique
De tous les célestes corps !
Quelle grandeur infinie !
Quelle divine harmonie
Résulte de leurs accords !

De sa puissance immortelle
Tout parle, tout nous instruit;
Le jour au jour la révèle,
La nuit l'annonce à la nuit.
Ce grand et superbe ouvrage
N'est point pour l'homme un langage
Obscur et mystérieux :
Son admirable structure
Est la voix de la nature,
Qui se fait entendre aux yeux.

Nous entrerions ici dans de nouveaux détails, s'il n'était pas aisé de faire l'application de ce que Denys d'Halicar-

nasse a dit de Pindare. On voit ici, comme dans le poëte grec, des mots larges, des syllabes épaisses, des sons forts et un peu durs, des lettres difficiles à prononcer et dures à entendre. *Instruisent la terre à révérer leur auteur :* huit *r* de suite. *Leur globe enserre* n'est pas plus doux. *Tous les célestes corps*, syllabes épaisses et lourdes. *Quel, cantique, que, magnifique, corps : quelle, accords :* tous ces *que* qui se suivent ne donnent pas à l'oreille une harmonie douce et polie.

XVme objet de comparaison. *Bossuet opposé à Thucydide.*

Voici comme l'orateur français peint le pouvoir de la mort sur les grandeurs humaines : « La voilà, malgré ce grand « cœur, cette princesse si admirée et si « chérie (Mme Henriette d'Angleterre, « duchesse d'Orléans) ; la voilà, telle « que la mort nous l'a faite. Encore « ce reste tel quel va-t-il disparaître ; « cette ombre de gloire va s'évanouir, « et nous l'allons voir dépouillée même « de cette triste décoration. Elle va « descendre à ces sombres lieux, à ces « demeures souterraines, pour y dor-

« mir dans la poussière avec les grands
« de la terre, comme parle Job; avec
« ces rois et ces princes anéantis, parmi
« lesquels à peine peut-on la placer,
« tant les rangs y sont pressés, tant la
« mort est prompte à remplir ces places.
« Mais ici notre imagination nous abuse
« encore : la mort ne nous laisse pas
« assez de corps pour occuper quelque
« place, et on ne voit là que les tom-
« beaux qui fassent quelque figure.
« Nore chair change bientôt de nature :
« notre corps prend un autre nom ;
« même celui de cadavre, dit Tertul-
« lien, parce qu'il nous montre encore
« quelque forme humaine, ne lui de-
« meure pas long-temps. Il devient un
« je ne sais quoi, qui n'a plus de nom
« dans aucune langue; tant il est vrai que
« tout meurt en lui, jusqu'à ces termes
« funèbres par lesquels on exprimait
« ses malheureux restes.... Mais quoi!
« Messieurs, tout est-il donc désespéré
« pour nous?... »

Ce morceau a tous les caractères d'une composition austère; c'est partout un style robuste, nerveux, âpre même quelquefois, et presque rustique.

Nul choix des sons. *Malgré ce grand cœur* est dur. *Cette princesse si* est sifflant : *si admirée et si;* choc de voyelles. *La voilà telle que la mort nous l'a faite :* mots jetés plutôt que placés. *Encore ce reste tel quel va-t-il dis :* pointes de rochers. *De cette triste décoration* n'est guère plus doux. Et ces trois monosyllabes brefs et rocailleux, *comme parle Job.* Et ces *p* entassés, *parmi lesquels à peine peut-on la placer; tant la mort est prompte à remplir ces places : places* et *placer.* Ailleurs ce sont les *q* qui dominent ; *pas assez de corps pour occuper quelque place; que les tombeaux qui fassent figure.* Voilà pour les sons.

Les mots et les phrases ne présentent pas plus d'art ni de soin. *La voilà telle que la mort nous l'a faite* est une phrase des plus communes. *Tel quel* n'est que du style familier ; *à peine peut-on*, de même ; *faire quelque figure*, encore : *un je ne sais quoi* n'a pas plus de noblesse. *Malheureux restes*, pour terminer une période. Que lui en aurait-il coûté pour dire, *restes malheureux*, qui eût fait une

chute nombreuse? il ne l'a pas daigné. D'ailleurs *restes* à la fin est plus énergique, quoique déplaisant pour l'oreille. En un mot tout est simple, naturel, quelquefois un peu antique: point d'idées concertées, point de pensées artistement graduées, point de nombres croissans par degrés, point de figures aimables et jeunes. Il semble avoir pris à tâche d'éviter les finesses de l'art: *Adeo refugit teneram delicatamque modulandi voluptatem, ut currentibus per se numeris, quo eos inhiberet, objiceret* (1). Nous pourrions ajouter beaucoup d'autres exemples, mais il ne faut pas abuser de la patience du lecteur.

XVIme objet de comparaison. *Style élégant et fleuri.* Chap. XXIII.

Denys d'Halicarnasse donne pour exemple d'une composition élégante et fleurie un morceau d'Isocrate; nous opposerons un orateur à un orateur.

Voici comme Fléchier peint M. de Turenne: « Soit qu'il fallût préparer

(1) Quint. IX, 4. Voy. tom. IV, p. 199 et suiv.

« les affaires ou les décider; chercher
« la victoire avec ardeur, ou l'attendre
« avec patience; soit qu'il fallût préve-
« nir les desseins des ennemis par la
« hardiesse, ou dissiper les craintes et
« les jalousies des alliés par la pru-
« dence; soit qu'il fallût se modérer
« dans les prospérités, ou se soutenir
« dans les malheurs de la guerre, son
« âme fut toujours égale. Il ne fit que
« changer de vertus, quand la fortune
« changeait de face; heureux sans or-
« gueil, malheureux avec dignité. »
Et plus bas : « Si la licence fut répri-
« mée; si les haines publiques et parti-
« culières furent assoupies; si les lois
« reprirent leur ancienne vigueur; si
« l'ordre et le repos furent rétablis dans
« les villes et dans les provinces; si les
« membres furent heureusement réunis
« à leur chef; c'est à lui, France, que
« tu le dois. »

Fléchier n'a pas employé dix ans à compter toutes ses lettres, à peser et mesurer tous ses sons, toutes ses syllabes, tous ses nombres, toutes ses périodes; et cependant on peut dire de sa composition tout ce que Denys d'Ha-

licarnasse dit de celle d'Isocrate. Le goût naturel de l'élégance et des grâces, la sensibilité de l'oreille, l'habitude de soigner son style; tout cela aidé de la richesse suffisante, de la douceur, de la facilité de la langue, a mis l'orateur français en état de disputer le prix à l'orateur grec. Dans la dernière période, et de même dans la première, la suspension de l'esprit, par une suite de propositions conditionnelles, le roulement continu des nombres marqués sensiblement, et qui se portent vers une finale commune qu'on sent qui les attire; et, dans le dernier exemple, l'éruption subite de l'apostrophe qui donne à l'attention une secousse inattendue; partout des liaisons douces, des syllabes légères, mêlées avec des syllabes fortes; des symétries tantôt plus ou moins ressenties; des chutes sur des syllabes souvent féminines, parce qu'elles sont plus douces; quelquefois masculines, pour la force et la variété: que peut-on trouver de plus dans Isocrate? Je n'ajoute plus qu'une seule période: « C'est à lui, France, que tu « le dois. Je me trompe: c'est à Dieu,

« qui tire, quand il veut, des trésors de « sa providence ces grandes âmes qu'il « a choisies, comme des instrumens vi- « sibles de sa puissance, pour faire « naître du sein des tempêtes le calme « et la tranquillité publique, pour re- « lever les états de leurs ruines, et ré- « concilier, quand sa justice est satis- « faite, les peuples avec les souverains. »

Cette dernière période et quantité d'autres morceaux pareils et beaucoup plus étendus, qu'on trouve dans l'orateur français, prouvent qu'il sait plus qu'être élégant et fleuri, qu'il sait joindre à l'élégance la beauté, la force, la magnificence, et que les grâces chez lui n'ôtent rien à la vigueur. Il serait dans ce milieu qui, selon Denys d'Halicarnasse, fait la perfection, s'il ne s'était pas un peu trop livré à certaines figures brillantes, et surtout à l'antithèse, qui lui a donné une couleur jeune et assez dominante pour décider par elle son caractère et son genre. On me permettra de renvoyer au tome IV de cet ouvrage, où cette oraison est analysée presque dans son entier, pag. 142-197.

XVIIme objet de comparaison. *De la composition qui tient le milieu entre la composition austère et la composition élégante et fleurie.* Chap. XXIV.

Denys d'Halicarnasse observe avec justesse que le mélange des deux extrêmes dans la composition mixte ne se fait pas dans un milieu précis, mais avec une certaine latitude; qu'on ne pouvait être plus près et plus loin de l'un des deux extrêmes; que le même auteur pouvait l'être plus dans une partie de son ouvrage, et l'être moins dans une autre partie. C'est ce que nous venons d'observer dans l'oraison funèbre de M. de Turenne, et qu'ainsi il n'est pas aisé de fixer avec précision la place des auteurs qui tiennent le milieu entre les deux compositions. Avec cette restriction, nous pouvons placer dans le milieu Fénélon, Racine, Despréaux, Molière, La Fontaine, Voltaire, qui ont les deux mérites de la force et de l'élégance, qui ont les nerfs et la grâce, les fruits et les fleurs.

Je m'arrête ici pour présenter une sorte de scrupule qui m'est venu sur les chapitres XXII, XXIII et XXIV, qu'on

vient de lire. D'après les détails dans lesquels est entré Denys d'Halicarnasse, trois choses forment la composition austère; les hiatus dans les voyelles, le choc et l'épaisseur des consonnes, et les pieds métriques larges, forts, qui dominent dans la composition. Trois choses aussi rendent la composition élégante et douce; peu d'hiatus, peu de consonnes qui concourent, et des pieds métriques plus légers qui dominent. Denys d'Halicarnasse fait cas de l'une et de l'autre de ces compositions, puisque l'une est celle de Thucydide et de Pindare, et l'autre, celle d'Isocrate et de Sapho; mais il met au-dessus de l'une et de l'autre celle qui tient le milieu entre les deux, celle par conséquent qui ne craint pas trop les hiatus ni les consonnes qui se choquent, et qui mêle les pieds graves avec les pieds légers. De là résulte, ce me semble, une conséquence que j'ose à peine tirer, qu'il ne faut point tant de soin ni d'inquiétude pour arranger les mots que Denys d'Halicarnasse le suppose : *Nescio negligentia in hoc, an sollicitudo sit pejor*. Que dans cette grande latitude qu'il y a d'une extré-

mité à l'autre, puisque le milieu lui-même a la sienne, aussi bien que les deux extrêmes, le pis aller est que la composition négligée tienne un peu de l'austère, ou, si elle se porte vers l'autre extrémité, qu'elle soit un peu trop élégante et trop soignée. Tout sera bien, pourvu qu'on reste en-deçà de la rusticité grossière ou des raffinemens puérils; et ainsi le génie seul pour les choses et l'oreille seule pour les mots renferment à peu près toutes les règles pour bien écrire. Mais une autre conséquence m'embarrasse. Y a-t-il des règles pour le génie qui compose, et pour l'oreille qui juge? « Je les sens, disait Quintilien, « mais je serais fort embarrassé de les « articuler : » *Rationem fortasse non reddam, sentiam esse melius.* Qui dira à l'auteur qui compose en quel endroit, comment, jusqu'à quel point il doit ou peut suivre la règle, l'interpréter, la restreindre ou l'abandonner, dans le point de la circonstance où il est? ce sera le goût, sans doute, et l'oreille. Mais y a-t-il des règles pour le goût, pour saisir l'à-propos? Denys d'Halicarnasse convient, dans son cha-

pitre XII, qu'il n'y en a point, qu'il n'y a qu'un certain tact que la nature donne, aidée de l'expérience. D'ailleurs, qui, dans le feu de la composition, a le temps de consulter les règles sur les menus détails? Les règles sont très-utiles dans le second travail et la revue d'un ouvrage : c'est alors que l'esprit, rassuré et éclairé par les préceptes, voit les excès et les défauts; qu'il place ou change quelques rhythmes; qu'il raccourcit ou étend les espaces; qu'il rompt ou arrange des symétries; qu'il varie, qu'il met en accord toutes les parties. La lumière du précepte guide la main qui corrige; et c'est en cela que l'ouvrage de notre rhéteur est précieux pour nous-mêmes, comme il devait l'être pour les Grecs : mais l'ouvrage était fait avant qu'on y appliquât les règles. Venons maintenant aux compositions de notre langue. Nous avons observé dans la remarque VI que, dans la plupart de nos mots qui se terminent par un *e* muet ou par une consonne, la lettre finale ne se prononce point. Il résulte de là 1° que nous avons peu d'hiatus d'un mot à l'autre, et aussi

peu de chocs de consonnes, et par conséquent que notre langue n'a point d'effort à faire pour arriver à la composition que Denys d'Halicarnasse appelle élégante et polie, quoiqu'elle réussisse aussi dans la composition austère, comme on l'a vu par les exemples de Bossuet et de Rousseau. Il résulte 2° que, quand nous écrivons, et que nous voulons donner à notre composition une certaine vigueur, une certaine force, nous ne devons pas tant craindre que nous le faisons le choc des voyelles et des consonnes d'un mot à l'autre : *Il se leva et commanda à la mer, et il se fit un grand calme.* C'est un avis que je crois fort nécessaire, tant pour ceux qui écrivent que pour ceux qui jugent les écrits : *Et nonnunquam hiulca etiam decent, faciuntque ampliora quædam* (1).

XVIIIme objet de comparaison. *La prose oratoire semblable aux vers.* Chap. XXV.

Denys d'Halicarnasse veut que la prose soutenue soit semblable aux vers, sans être vers; que les rhythmes en

(1) Quint. IX, 4.

soient choisis; que ce soient même des vers, auxquels il ne manque que quelques syllabes ou quelques pieds, seulement pour les déguiser. Il est possible, comme nous l'avons dit, que cette opinion soit portée un peu trop loin : si elle se bornait aux espaces terminés avec soin, et remplis des rhythmes de toute espèce, selon qu'ils se sont présentés pour exprimer la pensée, on souscrirait aisément à cette doctrine. Les espaces qui remplissent les différentes sortes de vers ont été réglés par le jugement de l'oreille, et ce même jugement a étendu ses lois sur la prose : ce qui plaît dans les vers plaît de même dans la prose. Ainsi on peut en conclure que plus les espaces dans la prose soutenue approcheront de la mesure et de l'étendue des vers, plus elle sera agréable, plus sa marche sera ferme et vigoureuse. La marche des vers est une marche militaire; un pas presse l'autre, comme les mesures pressent les mesures dans le chant musical : *Distinctio, et æqualium, et sæpe variorum intervallorum percussio numerum conficit.* (1)

(1) Voy. ci-dessus, pag. 238.

Or, si on se borne là, nous avons aussi dans notre prose des espaces partagés à peu près comme le seraient nos vers irréguliers : on a pu le voir dans le morceau de Fléchier qu'on a lu dans la remarque XVI, et qu'il est aisé de partager en portions à peu près égales à nos vers. En voici un autre exemple tiré de Bourdaloue, de cet orateur qui a toujours paru plus occupé des choses que des mots et surtout que des nombres.

Surrexit ; non est hic.

Ces paroles sont bien différentes
de celles que nous voyons communément gravées
sur les tombeaux des hommes.
Quelque puissans qu'ils aient été,
à quoi se réduisent ces magnifiques éloges
qu'on leur donne,
et que nous lisons
sur ces superbes mausolées
que leur érige la vanité humaine ?
A cette inscription :
Hic jacet.

Ce grand,
ce conquérant,
cet homme tant vanté dans le monde
est ici couché sous la pierre
et enseveli dans la poussière,

sans que tout son pouvoir et toute sa grandeur l'en puissent tirer (1).

Serm. sur la Résurrection.

De tous ces espaces, si on ne fait pas sortir les *e* muets, qui ne se prononcent point en prose, il n'y en a pas un qui ne soit dans les termes marqués pour notre versification irrégulière : on y sent un certain scander sourd et obscur, *cantus obscurior gradus occulti*, à peu près semblable à celui des vers, quand on les lit sans s'arrêter qu'au sens. En un mot cette prose a des nombres, c'est-à-dire des espaces, des pieds, des cadences aux repos, et tout cela avec l'aisance et la liberté : *Numerisque fertur Lege solutis.*

Molière a été plus loin dans quelques-unes de ses pièces ; il a versifié la prose :

Chut ! n'avancez pas davantage,
Et demeurez dans cet endroit
Jusqu'à ce que je vous appelle.

Voilà trois vers de huit syllabes, auxquels il ne manque que la rime.

---

(1) Voy. la suite de cet exorde, tom. V, p. 124.

Il fait noir comme dans un four :
Le ciel s'est habillé ce soir en scaramouche,
Et je ne vois pas une étoile
Qui montre le bout de son nez.
Sotte condition que celle d'un esclave,
De ne vivre jamais pour lui,
Et d'être toujours tout entier
Aux passions d'un maître;
De n'être réglé que par ses humeurs,
Et de se voir réduit
A faire ses propres affaires
De tous les soucis qu'il peut prendre!
Le mien me fait ici
Epouser ses inquiétudes;
Et parce qu'il est amoureux,
Il faut que nuit et jour je n'aie aucun repos.
Mais voici des flambeaux, et sans doute c'est lui.

Le poëte a porté ici ses soins beaucoup au-delà de ce que demande Denys d'Halicarnasse : car, à la rime près, tout est vers; il n'y a pas un seul hiatus, et cependant rien n'est si libre et si facile que cette composition.

XIXme objet de comparaison. *Comment on se forme à bien écrire.* Chap. XXV.

Cet article réduit à leur juste valeur les idées exagérées que nous nous faisons de l'art et du travail des anciens dans leurs compositions littéraires. Tout ce qu'a fait Démosthène, nos grands au-

teurs l'ont fait : ils ont étudié d'abord la langue dans ses premiers élémens; ils ont jugé les sons, les lettres, les syllabes, les mots, les incises, les membres, les périodes; ils ont tout pesé dans la balance la plus scrupuleuse. Mais quand une fois ils ont eu en eux les formes essentielles tracées, que leur goût a été affermi par l'expérience et l'oreille assurée de sa justesse, tout a coulé de source et librement; l'écrivain a oublié l'art, ou, s'il s'en est souvenu, ce n'a été que dans la revue de son travail, où il a redressé quelques inégalités du premier trait. Voilà ce qui a été fait par Démosthène, par Platon, par Isocrate; et s'ils ont laissé dormir leurs ouvrages dix ans, c'était pour attendre le refroidissement de la composition, et juger leur propre ouvrage à différentes reprises et dans des dispositions d'esprit différentes, afin d'être plus sûrs de leur jugement.

XXme et dernier objet de comparaison. *La poésie doit ressembler à la prose, et comment?* Chap. XXVI.

La pensée de Denys d'Halicarnasse dans ce chapitre est que, sous les

chaînes et dans les entraves de la versification, la pensée doit conserver la même liberté que dans la prose. Il veut qu'elle s'étende, se resserre, se coupe également, inégalement par les périodes, les membres, les incises; qu'elle prenne librement toutes sortes de figures, et, pour ainsi dire, d'attitudes; que l'expression soit juste, libre, pleine et entière; que nulle part elle ne sente la contrainte ni la dureté des chaînes: et en conséquence il veut qu'on lise les vers comme la prose (il ne dit pas du même ton), qu'on les lise sans s'arrêter ni fléchir la voix qu'aux endroits où le sens s'arrête ou se coupe, et demande l'inflexion, évitant surtout de faire sentir le repos à la fin des vers, quand la pensée ne s'y termine pas. Est-il nécessaire de donner des exemples d'une pareille composition dans nos poëtes? Quoi de plus magnifique et de plus libre en même temps que cette poésie de Racine?

« Celui qui met un frein à la fureur
« des flots sait aussi des méchans arrê-
« ter les complots. Soumis avec respect
« à sa volonté sainte, je crains Dieu,

« cher Abner, et n'ai point d'autre
« crainte. Cependant je rends grâce au
« zèle officieux qui sur tous mes périls
« vous fait ouvrir les yeux. Je vois que
« l'injustice en secret vous irrite, que
« vous avez encor le cœur israélite. Le
« ciel en soit béni. Mais ce secret cour-
« roux, cette oisive vertu, vous en con-
« tentez-vous? La foi qui n'agit point,
« est-ce une foi sincère? etc. (1) »

Otez la rime, cette poésie est la plus sublime prose poétique, la plus aisée, la plus libre dans ses constructions, dans ses articulations, dans la suite et le rapport des idées. Voici quelques stances de Rousseau :

« Ce feu sacré que Prométhée osa
« dérober dans les cieux, la raison, à
« l'homme apportée, le rend presque
« semblable aux dieux. Se pourrait-il,
« sage La Fare, qu'un présent si noble
« et si rare de nos maux devînt l'ins-
« trument, et qu'une lumière divine
« pût jamais être l'origine d'un déplo-
« rable aveuglement?

« Lorsqu'à l'époux de Pénélope Mi-

(1) Athal. I, 1.

« nerve accorde son secours, les Lestri-
« gons et les Cyclopes ont beau s'armer
« contre ses jours: aidé de cette intelli-
« gence, il triomphe de la vengeance
« de Neptune en vain courroucé; par
« elle il brave les caresses des Syrènes
« enchanteresses, et les breuvages de
« Circé.

« De la vertu qui nous conserve,
« c'est le symbolique tableau : chaque
« mortel a sa Minerve qui doit lui ser-
« vir de flambeau. Mais cette déité pro-
« pice marchait toujours devant Ulysse,
« lui servant de guide et d'appui; au
« lieu que par l'homme conduite, elle
« ne va plus qu'à sa suite, et se préci-
« pite avec lui (1). »

Ces vers valent bien ceux de Simonide et des autres lyriques grecs que Denys d'Halicarnasse pouvait citer. Il arrive même souvent à nos poëtes d'employer des constructions si naturelles et si conformes à la belle prose, que la prose même ne pourrait en avoir d'autres:

---

(1) J. B. Rouss. liv. II, Od. 9.

« J'ai vu mes tristes journées décli-
« ner vers leur penchant; au midi de
« mes années je touchais à mon cou-
« chant...

« Je disais à la nuit sombre : O nuit,
« tu vas dans ton ombre m'ensevelir
« pour toujours ! Je redisais à l'au-
« rore : Le jour que tu fais éclore est le
« dernier de mes jours (1) ! »

Ces vers sont un modèle de la plus belle prose comme de la plus belle poésie (2).

---

(1) J. B. Rouss. liv. I, Od. 15.

(2) Voyez, sur cette dernière réflexion, ce que l'abbé Batteux a déjà dit, tome V, pag. 168 et suiv.

POLYEUCTE,

MARTYR,

TRAGÉDIE CHRÉTIENNE

DE P. CORNEILLE,

AVEC DES REMARQUES PAR L'ABBÉ BATTEUX.

PERSONNAGES.

FÉLIX, sénateur romain, gouvérneur d'Arménie.

POLYEUCTE, seigneur arménien, gendre de Félix.

SÉVÈRE, chevalier romain, favori de l'empereur Décie.

NÉARQUE, seigneur arménien, ami de Polyeucte.

PAULINE, fille de Félix, et femme de Polyeucte.

STRATONICE, confidente de Pauline.

ALBIN, confident de Félix.

FABIAN, domestique de Sévère.

CLÉON, domestique de Félix.

Trois gardes.

La scène est à Mélitène, capitale d'Arménie, dans le palais de Félix.

POLYEUCTE, MARTYR,

TRAGÉDIE CHRÉTIENNE *.

ACTE PREMIER **.

SCÈNE I.

POLYEUCTE, NÉARQUE.

NÉARQUE.

Quoi! vous vous arrêtez aux songes d'une femme (1)!
De si faibles sujets troublent cette grande âme!
Et ce cœur tant de fois dans la guerre éprouvé
S'alarme d'un péril qu'une femme a rêvé!

* L'action de cette tragédie est Polyeucte condamné à mourir comme chrétien par Félix, son beau-père, en exécution de la loi portée par l'empereur Décie.

** Le sujet de cet acte est Polyeucte sortant du palais de Félix pour aller recevoir le baptême, malgré un songe sinistre que Pauline, son épouse, avait eu la nuit précédente.

(1) Ce premier vers serait peut-être un peu au-dessous.

POLYEUCTE.

Je sais ce qu'est un songe, et le peu de croyance
Qu'un homme doit donner à son extravagance (2),
Qui, d'un amas confus de vapeurs de la nuit,
Forme de vains objets (3) que le réveil détruit.
Mais vous ne savez pas ce que c'est qu'une femme (4);
Vous ignorez quels droits elle a sur toute l'âme,

---

sous de la dignité du tragique, s'il n'était point relevé par ceux qui le suivent, et surtout par le quatrième, qui est d'une grande beauté : *S'alarme d'un péril*, etc.

Femme et *âme*, l'un long, l'autre bref, ne riment point parfaitement; mais, dans le dramatique, on n'exige pas toujours cette perfection, qui pourtant en serait une.

(2) *Son* convient mieux à une personne qu'à une chose, et se rapporterait grammaticalement à *homme*, qui le précède, plutôt qu'à *songe*. *Extravagance* est pris ici dans un sens qui tient du latin, *extra vagari*, *qui erre*, *qui va au hasard* et sans chemin, *extra viam* ou *limites*.

Peut-être y aurait-il une autre critique à faire encore : c'est que Polyeucte semble appuyer trop sur la différence que Néarque a mise entre l'esprit d'*une femme* et celui d'*un homme*, par rapport à la croyance des songes. Il y a tel songe qui frapperait l'esprit le plus fort, et telle femme qui n'en serait pas plus frappée qu'un homme. Néarque devait le dire, Polyeucte ne devait pas le répéter.

(3) *Qui*, *d'un amas confus*, etc. Le *qui* se rapporte à *extravagance*, et la personnifie en quelque sorte; ce qui donne à toute la phrase un air de déclamation et d'enflure. D'ailleurs, *d'*un amas *de* vapeurs *de* la nuit Forme *de* vains objets, ces quatre *de* embarrassent l'esprit et blessent l'oreille.

(4) Ce vers manque de noblesse et de force.

Quand, après un long temps (5) qu'elle a su nous charmer,
Les flambeaux de l'hymen viennent de s'allumer.
Pauline, sans raison dans la douleur plongée,
Craint, et croit déjà voir ma mort qu'elle a songée;
Elle oppose ses pleurs au dessein que je fais (6),
Et tâche à m'empêcher de sortir du palais.
Je méprise sa crainte, et je cède à ses larmes:
Elle me fait pitié sans me donner d'alarmes;
Et mon cœur, attendri sans être intimidé,
N'ose déplaire aux yeux dont il est possédé.
L'occasion, Néarque, est-elle si pressante,
Qu'il faille être insensible aux soupirs d'une amante?
Remettons ce dessein (7) qui l'accable d'ennui;
Nous le pourrons demain aussi bien qu'aujourd'hui.

---

(5) *Long temps* est toujours pris adverbialement aujourd'hui; mais l'usage ne l'avait pas encore décidé il y a cent ans.

(6) On dirait aujourd'hui *au dessein que j'ai*. *Faire un dessein* a le même sens que *former un dessein*: or celui-ci est français, sans contredit; l'autre l'est aussi, mais seulement lorsqu'il s'agit de peinture, auquel genre il a été déterminé et appliqué spécialement depuis Corneille.

(7) Il veut dire: *Remettons l'exécution de ce dessein*.... L'ellipse est peut-être trop hardie et a trop l'air d'une faute pour n'être qu'une licence. — C'est ainsi qu'on lit ces deux vers dans la première édition de Polyeucte. Corneille, depuis, les corrigea de cette manière:

Par un peu de remise épargnons son ennui,
Pour faire en plein repos ce qu'il trouble aujourd'hui.

Voyez à ce sujet la remarque de Voltaire dans ses Comment. sur Corn. *Not. de l'Edit.*

NÉARQUE.

Avez-vous cependant une pleine assurance
D'avoir assez de vie ou de persévérance?
Et Dieu, qui tient votre âme et vos jours dans sa main,
Promet-il à vos vœux de le vouloir demain?
Il est toujours tout juste et tout bon; mais sa grâce
Ne descend pas toujours avec même efficace;
Après certains momens que perdent nos longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs.
Le nôtre s'endurcit, la repousse, l'égare:
Le bras qui la versait (8) en devient plus avare;
Et cette sainte ardeur qui doit porter au bien
Tombe plus rarement, ou n'opère plus rien.
Celle qui vous pressait de courir au baptême,
Languissante déjà, cesse d'être la même;
Et, pour quelques soupirs qu'on vous a fait ouïr,
Sa flamme se dissipe, et va s'évanouir.

POLYEUCTE.

Vous me connaissez mal: la même ardeur me brûle;
Et le désir s'accroît quand l'effet se recule.
Ces pleurs, que je regarde avec un œil d'époux,
Me laissent dans le cœur aussi chrétien que vous;
Mais, pour en recevoir le sacré caractère,
Qui lave nos forfaits dans une eau salutaire,
Et qui, purgeant notre âme et dessillant nos yeux,
Nous rend le premier droit que nous avions aux cieux,
Bien que je le préfère aux grandeurs d'un empire,
Comme le bien suprême et le seul où j'aspire,
Je crois, pour satisfaire un juste et saint amour,
Pouvoir un peu remettre et différer d'un jour.

---

(8) *La main* aurait semblé d'abord plus juste que *le bras*. On dit tous les jours *verser de la main*, et jamais *verser du bras*: c'est peut-être par cette rai-

NÉARQUE.

Ainsi du genre humain l'ennemi vous abuse;
Ce qu'il ne peut de force, il l'entreprend de ruse.
Jaloux des bons desseins qu'il tâche d'ébranler,
Quand il ne peut les rompre, il pousse à reculer:
D'obstacle sur obstacle il va troubler le vôtre,
Aujourd'hui par des pleurs, chaque jour par quelque autre;
Et ce songe rempli de noires visions
N'est que le coup d'essai de ses illusions.
Il met tout en usage, et prière, et menace;
Il attaque toujours, et jamais ne se lasse;
Il croit pouvoir enfin ce qu'encore il n'a pu,
Et que ce qu'on diffère est à demi rompu.
Rompez (9) ces premiers coups, laissez pleurer Pauline.
Dieu ne veut point d'un cœur où le monde domine,
Qui regarde en arrière, et, douteux en son choix,
Lorsque sa voix l'appelle, écoute une autre voix.

POLYEUCTE.

Pour se donner à lui, faut-il n'aimer personne?

NÉARQUE.

Nous pouvons tout aimer; il le souffre, il l'ordonne:
Mais, à vous dire tout, ce seigneur des seigneurs
Veut le premier amour et les premiers honneurs.

---

son que le poëte a employé l'un plutôt que l'autre, parce qu'il présente une idée moins commune.

(9) Le vers qui précède finit par le mot *rompu*. N'est-ce pas une négligence? Oui, c'en est une, mais de celles qui sont opposées à l'affectation, et non à l'exactitude. La première expression a attiré la seconde: la langue et l'oreille de celui qui parle et de ceux qui écoutent sont portées naturellement de l'une à l'autre.

Comme il n'est rien d'égal à sa grandeur suprême,
Il ne faut rien aimer qu'après lui, qu'en lui-même,
Négliger, pour lui plaire, et femme, et biens, et rang,
Exposer pour sa gloire, et verser tout son sang.
Mais que vous êtes loin de cette ardeur parfaite,
Qui vous est nécessaire, et que je vous souhaite!
Je ne puis vous parler que les larmes aux yeux.
Polyeucte, aujourd'hui qu'on nous hait en tous lieux,
Qu'on croit servir l'état quand on nous persécute,
Qu'aux plus âpres tourmens un chrétien est en butte,
Comment en pourrez-vous surmonter les douleurs,
Si vous ne pouvez pas résister à des pleurs?

POLYEUCTE.

Vous ne m'étonnez point; la pitié qui me blesse
Sied bien aux plus grands cœurs, et n'a point de faiblesse.
Sur mes pareils, Néarque, un bel œil est bien fort (10):
Tel craint de le fâcher, qui ne craint pas la mort;
Et s'il faut affronter les plus cruels supplices,
Y trouver des appas, en faire mes délices,
Votre Dieu, que je n'ose encor nommer le mien,
M'en donnera la force en me faisant chrétien.

NÉARQUE.

Hâtez vous donc de l'être.

POLYEUCTE.

Oui, j'y cours, cher Néarque;
Je brûle d'en porter la glorieuse marque.
Mais Pauline s'afflige, et ne peut consentir,
Tant ce songe la trouble, à me laisser sortir.

---

(10) Ce vers paraît avoir assez de gravité dans la bouche d'un chrétien qui sera martyr dans le jour: il est vrai qu'il n'est pas encore baptisé; et il était peut-être de l'art de lui laisser dans les premières scènes quelque reste du langage profane, comme on lui a laissé des ressentimens de la faiblesse humaine.

NÉARQUE.

Votre retour pour elle en aura plus de charmes :
Dans une heure, au plus tard, vous essuierez ses larmes;
Et l'heur de vous revoir lui semblera plus doux,
Plus elle aura pleuré pour un si cher époux.
Allons, on nous attend.

POLYEUCTE.

Apaisez donc sa crainte,
Et calmez la douleur dont son âme est atteinte.
Elle revient.

NÉARQUE.

Fuyez.

POLYEUCTE.

Je ne puis.

NÉARQUE.

Il le faut.
Fuyez un ennemi qui sait votre défaut (11),
Qui le trouve aisément, qui blesse par la vue,
Et dont le coup mortel vous plaît quand il vous tue.

POLYEUCTE.

Fuyons, puisqu'il le faut (12, 13).

---

(11) Le mot *défaut* ne s'emploie plus guère que dans cette phrase, *prendre quelqu'un au défaut :* dans les autres cas il emporte toujours avec lui l'idée de quelque opposition à quelque loi, ou à quelque règle, ou enfin à quelque modèle de perfection. Il fallait dire : *qui sait l'endroit faible de votre cœur.*

(12) *Il le faut... votre défaut...* et ici *puisqu'il le faut.* Trois consonances trop voisines et trop marquées.

(13) Le sujet, comme on voit, présenté dès le

SCÈNE II.

POLYEUCTE, NÉARQUE, PAULINE, STRATONICE.

POLYEUCTE.

Adieu, Pauline, adieu (14).
Dans une heure au plus tard je reviens en ce lieu.

---

premier vers, se découvre peu à peu. On sait déjà que Néarque a converti Polyeucte au christianisme, qu'il s'agit de recevoir le baptême, qu'il faut en faire mystère à Pauline, et que celle-ci, inquiétée par un songe menaçant, voudrait empêcher son époux de sortir.

Les caractères s'établissent. Néarque parle fortement pour l'abnégation chrétienne. Polyeucte défend avec douceur les droits de la nature, qui semble se plaindre en lui de l'austérité de la vertu chrétienne, dont elle fait un premier essai douloureux. C'est une adresse du poëte pour faire éclater dans la suite avec plus de force le miracle de la grâce, qui fait des hommes tout nouveaux, à qui les efforts les plus sublimes ne coûtent rien.

(14) La religion triomphe déjà de ce premier obstacle, et annonce la fermeté de caractère de Polyeucte, quoique d'ailleurs il soit très-sensible. La répétition de l'*adieu*, qui doit se prononcer avec tendresse, ne pouvait que ranimer encore les tendres inquiétudes de Pauline.

PAULINE.

Quel sujet si pressant à sortir vous convie?
Y va-t-il de l'honneur ? y va-t-il de la vie?

POLYEUCTE.

Il y va de bien plus (15).

PAULINE.

Quel est donc ce secret?

POLYEUCTE.

Vous le saurez un jour : je vous quitte à regret;
Mais enfin il le faut.

PAULINE.

Vous m'aimez?

POLYEUCTE.

Je vous aime,
Le ciel m'en soit témoin, cent fois plus que moi-même.
Mais....

PAULINE.

Mais mon déplaisir ne vous peut émouvoir!
Vous avez des secrets que je ne puis savoir!
Quelle preuve d'amour! Au nom de l'hyménée,
Donnez à mes soupirs cette seule journée.

POLYEUCTE.

Un songe vous fait peur!

---

(15) *Il y va de bien plus* que de l'honneur et de la vie. Le trouble intérieur de Pauline s'augmente par ce discours, et par conséquent l'intérêt du spectateur.

PAULINE.

Ses présages sont vains,
Je le sais; mais enfin je vous aime, et je crains.

POLYEUCTE.

Ne craignez rien de mal pour une heure d'absence.
Adieu : vos pleurs sur moi prennent trop de puissance.
Je sens déjà mon cœur prêt à se révolter,
Et ce n'est qu'en fuyant que j'y puis résister.

SCÈNE III.

PAULINE, STRATONICE.

PAULINE.

Va, néglige mes pleurs, cours et te précipite
Au-devant de la mort que les dieux m'ont prédite (16);

---

(16) C'est la marche naturelle de la vive tendresse : quand elle ne peut obtenir ce qu'elle croit demander justement, elle se change en colère. De la colère Pauline reviendra à des réflexions chagrines, mais plus douces, qui ameneront le reste de l'exposition du sujet ; elle racontera le détail du songe qui l'effraie : elle a vu Sévère *la vengeance à la main*, *l'œil ardent de colère*, et Polyeucte sanglant et percé de coups. Stratonice, quoique sa confidente, pouvait très-vraisemblablement, étant Arménienne, comme on le verra plus bas, n'être pas instruite d'un attachement que Pauline avait eu autrefois à Rome; et puisqu'il s'agissait de lui raconter ce songe, il était indispensable que l'histoire de Sévère précédât le récit : le besoin du poëte est parfaitement couvert par le besoin de l'action.

Suis cet agent fatal (17) de tes mauvais destins,
Qui peut-être te livre aux mains des assassins.
Tu vois, ma Stratonice, en quel siècle nous sommes :
Voilà notre pouvoir sur les esprits des hommes;
Voilà ce qui nous reste, et l'ordinaire effet
De l'amour qu'on nous offre et des vœux qu'on nous fait.
Tant qu'ils ne sont qu'amans, nous sommes souveraines,
Et jusqu'à la conquête ils nous traitent en reines;
Mais après l'hyménée ils sont rois à leur tour.

STRATONICE.

Polyeucte pour vous ne manque point d'amour.
S'il ne vous traite ici d'entière confidence (18),
S'il part malgré vos pleurs, c'est un trait de prudence.
Sans vous en affliger, présumez avec moi
Qu'il est plus à propos qu'il vous cèle pourquoi ;
Assurez-vous sur lui qu'il en a juste cause.
Il est bon qu'un mari nous cache quelque chose,
Qu'il soit quelquefois libre, et ne s'abaisse pas
A nous rendre toujours compte de tous ses pas (19).

---

(17) Pauline entend sans doute par *cet agent fatal* la résolution que Polyeucte a prise de sortir malgré elle; mais cette expression ne donne point une idée assez nette de la chose qu'elle veut exprimer.

(18) Ce tour n'est plus dans la langue, supposé qu'il y ait jamais été.

(19) Ces vers seraient un peu trop hardis dans la bouche d'une confidente, si, dans la situation où est Pauline, il n'était pas convenable et peut-être même nécessaire d'appuyer un peu sur les droits et l'indépendance d'un époux, afin de modérer les plaintes et la douleur de Pauline.

On n'a tous deux qu'un cœur qui sent mêmes traverses;
Mais ce cœur a pourtant ses fonctions diverses,
Et la loi de l'hymen qui vous tient assemblés
N'ordonne pas qu'il tremble alors que vous tremblez.
Ce qui fait vos frayeurs ne peut le mettre en peine.
Il est Arménien, et vous êtes Romaine;
Et vous pouvez savoir que nos deux nations
N'ont pas sur ce sujet mêmes impressions.
Un songe en notre esprit passe pour ridicule;
Il ne nous laisse espoir, ni crainte, ni scrupule;
Mais il passe dans Rome avec autorité
Pour fidèle miroir de la fatalité.

PAULINE.

Quelque peu de crédit que chez vous il obtienne,
Je crois que ta frayeur égalerait la mienne,
Si de telles horreurs t'avaient frappé l'esprit,
Si je t'en avais fait seulement le récit.

STRATONICE.

A raconter ses maux souvent on les soulage.

PAULINE.

Ecoute; mais il faut te dire davantage,
Et que, pour mieux comprendre un si triste discours,
Tu saches ma faiblesse et mes autres amours.
Une femme d'honneur peut avouer sans honte
Ces surprises des sens que la raison surmonte:
Ce n'est qu'en ces assauts qu'éclate la vertu,
Et l'on doute d'un cœur qui n'a point combattu.
Dans Rome, où je naquis, ce malheureux visage
D'un chevalier romain captiva le courage;
Il s'appelait Sévère. Excuse les soupirs
Qu'arrache encore un nom trop cher à mes désirs.

STRATONICE.

Est-ce lui qui naguère, aux dépens de sa vie,
Sauva des ennemis votre empereur Décie,
Qui leur tira, mourant, la victoire des mains,
Et fit tourner le sort des Perses aux Romains;
Lui qu'entre tant de morts immolés à son maître
On ne put rencontrer ou du moins reconnaître;
A qui Décie enfin pour des exploits si beaux,
Fit si pompeusement dresser de vains tombeaux?

PAULINE.

Hélas! c'était lui-même, et jamais notre Rome
N'a produit plus grand cœur ni vu plus honnête
homme (20).
Puisque tu le connais, je ne te dirai rien.
Je l'aimai, Stratonice; il le méritait bien.
Mais que sert le mérite où manque la fortune?
L'un était grand en lui, l'autre faible et commune;
Trop invincible obstacle, et dont trop rarement
Triomphe auprès d'un père un vertueux amant!

STRATONICE.

La digne occasion d'une rare constance!

---

(20) Sévère justifiera cet éloge par sa conduite. Cette expression peut paraître un peu trop simple pour la scène tragique : tâchons d'éviter les extrêmes. Corneille a fait monter sur notre théâtre la plus grande partie de notre langue pour l'ennoblir; nous, nous en faisons descendre une partie assez considérable que nous ne croyons pas digne d'y monter. Que ces traits simples soient rendus par quelqu'un qui sait l'art, ils n'auront pas besoin d'être justifiés : on y reconnaîtra la nature et la vérité.

PAULINE.

Dis plutôt d'une indigne et folle résistance.
Quelque fruit qu'une fille en puisse recueillir,
Ce n'est une vertu que pour qui veut faillir.
Parmi ce grand amour que j'avais pour Sévère,
J'attendais un époux de la main de mon père,
Toujours prête à le prendre; et jamais ma raison
N'avoua de mes yeux l'aimable trahison.
Il possédait mon cœur, mes désirs, ma pensée;
Je ne lui cachais point combien j'étais blessée;
Nous soupirions ensemble et pleurions nos malheurs:
Mais, au lieu d'espérance, il n'avait que des pleurs;
Et, malgré des soupirs si doux, si favorables,
Mon père et mon devoir étaient inexorables.
Enfin je quittai Rome et ce parfait amant,
Pour suivre ici mon père en son gouvernement;
Et lui, désespéré, s'en alla dans l'armée
Chercher d'un beau trépas l'illustre renommée.
Le reste, tu le sais. Mon abord en ces lieux
Me fit voir Polyeucte, et je plus à ses yeux;
Et comme il est ici le chef de la noblesse,
Mon père fut ravi qu'il me prît pour maîtresse,
Et, par son alliance, il se crut assuré
D'être plus redoutable et plus considéré.
Il approuva sa flamme, et conclut l'hyménée;
Et moi, comme à son lit je me vis destinée,
Je donnai par devoir à son affection
Tout ce que l'autre avait par inclination.
Si tu peux en douter, juge-le par la crainte
Dont en ce triste jour tu me vois l'âme atteinte.

STRATONICE.

Elle fait assez voir à quel point vous l'aimez.
Mais quel songe, après tout, tient vos sens alarmés?

PAULINE.

Je l'ai vu cette nuit, ce malheureux Sévère,
La vengeance à la main, l'œil ardent de colère.
Il n'était point couvert de ces tristes lambeaux
Qu'une ombre désolée emporte des tombeaux ;
Il n'était point percé de ces coups pleins de gloire
Qui, retranchant sa vie, assurent sa mémoire:
Il semblait triomphant, et tel que sur son char
Victorieux dans Rome entre notre César.
Après un peu d'effroi que m'a donné sa vue :
Porte à qui tu voudras la faveur qui m'est due,
Ingrate, m'a-t-il dit, *et*, *ce jour expiré*,
Pleure à loisir l'époux que tu m'as préféré.
A ces mots j'ai frémi, mon âme s'est troublée.
Ensuite, des chrétiens une impie assemblée,
Pour avancer l'effet de ce discours fatal,
A jeté Polyeucte aux pieds de son rival.
Soudain à son secours j'ai réclamé mon père.
Hélas ! c'est de tout point ce qui me désespère.
J'ai vu mon père même, un poignard à la main,
Entrer, le bras levé, pour lui percer le sein.
Là, ma douleur trop forte a brouillé ces images :
Le sang de Polyeucte a satisfait leurs rages.
Je ne sais ni comment ni quand ils l'ont tué ;
Mais je sais qu'à sa mort tous ont contribué.
Voilà quel est mon songe.

STRATONICE.

Il est vrai qu'il est triste;
Mais il faut que votre âme à ces frayeurs résiste :
La vision de soi peut faire quelque horreur,
Mais non pas vous donner une juste terreur.
Pouvez-vous craindre un mort? pouvez vous craindre un père
Qui chérit votre époux, que votre époux révère,

NÉARQUE.

Avez-vous cependant une pleine assurance
D'avoir assez de vie ou de persévérance?
Et Dieu, qui tient votre âme et vos jours dans sa main,
Promet-il à vos vœux de le vouloir demain?
Il est toujours tout juste et tout bon; mais sa grâce
Ne descend pas toujours avec même efficace;
Après certains momens que perdent nos longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs.
Le nôtre s'endurcit, la repousse, l'égare:
Le bras qui la versait (8) en devient plus avare;
Et cette sainte ardeur qui doit porter au bien
Tombe plus rarement, ou n'opère plus rien.
Celle qui vous pressait de courir au baptême,
Languissante déjà, cesse d'être la même;
Et, pour quelques soupirs qu'on vous a fait ouïr,
Sa flamme se dissipe, et va s'évanouir.

POLYEUCTE.

Vous me connaissez mal: la même ardeur me brûle;
Et le désir s'accroît quand l'effet se recule.
Ces pleurs, que je regarde avec un œil d'époux,
Me laissent dans le cœur aussi chrétien que vous;
Mais, pour en recevoir le sacré caractère,
Qui lave nos forfaits dans une eau salutaire,
Et qui, purgeant notre âme et dessillant nos yeux,
Nous rend le premier droit que nous avions aux cieux,
Bien que je le préfère aux grandeurs d'un empire,
Comme le bien suprême et le seul où j'aspire,
Je crois, pour satisfaire un juste et saint amour,
Pouvoir un peu remettre et différer d'un jour.

---

(8) *La main* aurait semblé d'abord plus juste que *le bras*. On dit tous les jours *verser de la main*, et jamais *verser du bras*: c'est peut-être par cette rai-

NÉARQUE.

Ainsi du genre humain l'ennemi vous abuse;
Ce qu'il ne peut de force, il l'entreprend de ruse.
Jaloux des bons desseins qu'il tâche d'ébranler,
Quand il ne peut les rompre, il pousse à reculer:
D'obstacle sur obstacle il va troubler le vôtre,
Aujourd'hui par des pleurs, chaque jour par quelque autre;
Et ce songe rempli de noires visions
N'est que le coup d'essai de ses illusions.
Il met tout en usage, et prière, et menace;
Il attaque toujours, et jamais ne se lasse;
Il croit pouvoir enfin ce qu'encore il n'a pu,
Et que ce qu'on diffère est à demi rompu.
Rompez (9) ces premiers coups, laissez pleurer Pauline.
Dieu ne veut point d'un cœur où le monde domine,
Qui regarde en arrière, et, douteux en son choix,
Lorsque sa voix l'appelle, écoute une autre voix.

POLYEUCTE.

Pour se donner à lui, faut-il n'aimer personne?

NÉARQUE.

Nous pouvons tout aimer; il le souffre, il l'ordonne:
Mais, à vous dire tout, ce seigneur des seigneurs
Veut le premier amour et les premiers honneurs.

---

son que le poëte a employé l'un plutôt que l'autre, parce qu'il présente une idée moins commune.

(9) Le vers qui précède finit par le mot *rompu*. N'est-ce pas une négligence? Oui, c'en est une, mais de celles qui sont opposées à l'affectation, et non à l'exactitude. La première expression a attiré la seconde: la langue et l'oreille de celui qui parle et de ceux qui écoutent sont portées naturellement de l'une à l'autre.

Comme il n'est rien d'égal à sa grandeur suprême,
Il ne faut rien aimer qu'après lui, qu'en lui-même,
Négliger, pour lui plaire, et femme, et biens, et rang,
Exposer pour sa gloire, et verser tout son sang.
Mais que vous êtes loin de cette ardeur parfaite,
Qui vous est nécessaire, et que je vous souhaite!
Je ne puis vous parler que les larmes aux yeux.
Polyeucte, aujourd'hui qu'on nous hait en tous lieux,
Qu'on croit servir l'état quand on nous persécute,
Qu'aux plus âpres tourmens un chrétien est en butte,
Comment en pourrez-vous surmonter les douleurs,
Si vous ne pouvez pas résister à des pleurs?

POLYEUCTE.

Vous ne m'étonnez point; la pitié qui me blesse
Sied bien aux plus grands cœurs, et n'a point de faiblesse.
Sur mes pareils, Néarque, un bel œil est bien fort (10):
Tel craint de le fâcher, qui ne craint pas la mort;
Et s'il faut affronter les plus cruels supplices,
Y trouver des appas, en faire mes délices,
Votre Dieu, que je n'ose encor nommer le mien,
M'en donnera la force en me faisant chrétien.

NÉARQUE.

Hâtez vous donc de l'être.

POLYEUCTE.

Oui, j'y cours, cher Néarque;
Je brûle d'en porter la glorieuse marque.
Mais Pauline s'afflige, et ne peut consentir,
Tant ce songe la trouble, à me laisser sortir.

---

(10) Ce vers paraît avoir assez de gravité dans la bouche d'un chrétien qui sera martyr dans le jour: il est vrai qu'il n'est pas encore baptisé; et il était peut-être de l'art de lui laisser dans les premières scènes quelque reste du langage profane, comme on lui a laissé des ressentimens de la faiblesse humaine.

NÉARQUE.

Votre retour pour elle en aura plus de charmes :
Dans une heure, au plus tard, vous essuierez ses larmes;
Et l'heur de vous revoir lui semblera plus doux,
Plus elle aura pleuré pour un si cher époux.
Allons, on nous attend.

POLYEUCTE.

Apaisez donc sa crainte,
Et calmez la douleur dont son âme est atteinte.
Elle revient.

NÉARQUE.

Fuyez.

POLYEUCTE.

Je ne puis.

NÉARQUE.

Il le faut.
Fuyez un ennemi qui sait votre défaut (11),
Qui le trouve aisément, qui blesse par la vue,
Et dont le coup mortel vous plaît quand il vous tue.

POLYEUCTE.

Fuyons, puisqu'il le faut (12, 13).

---

(11) Le mot *défaut* ne s'emploie plus guère que dans cette phrase, *prendre quelqu'un au défaut :* dans les autres cas il emporte toujours avec lui l'idée de quelque opposition à quelque loi, ou à quelque règle, ou enfin à quelque modèle de perfection. Il fallait dire : *qui sait l'endroit faible de votre cœur.*

(12) *Il le faut... votre défaut...* et ici *puisqu'il le faut.* Trois consonances trop voisines et trop marquées.

(13) Le sujet, comme on voit, présenté dès le

SCÈNE II.

POLYEUCTE, NÉARQUE, PAULINE, STRATONICE.

POLYEUCTE.

Adieu, Pauline, adieu (14).
Dans une heure au plus tard je reviens en ce lieu.

---

premier vers, se découvre peu à peu. On sait déjà que Néarque a converti Polyeucte au christianisme, qu'il s'agit de recevoir le baptême, qu'il faut en faire mystère à Pauline, et que celle-ci, inquiétée par un songe menaçant, voudrait empêcher son époux de sortir.

Les caractères s'établissent. Néarque parle fortement pour l'abnégation chrétienne. Polyeucte défend avec douceur les droits de la nature, qui semble se plaindre en lui de l'austérité de la vertu chrétienne, dont elle fait un premier essai douloureux. C'est une adresse du poëte pour faire éclater dans la suite avec plus de force le miracle de la grâce, qui fait des hommes tout nouveaux, à qui les efforts les plus sublimes ne coûtent rien.

(14) La religion triomphe déjà de ce premier obstacle, et annonce la fermeté de caractère de Polyeucte, quoique d'ailleurs il soit très-sensible. La répétition de l'*adieu*, qui doit se prononcer avec tendresse, ne pouvait que ranimer encore les tendres inquiétudes de Pauline.

Après avoir comblé ses refus de louange,
Il envoie à Décie en proposer l'échange;
Et soudain l'empereur, transporté de plaisir,
Offre au Perse son frère et cent chefs à choisir.
Ainsi revient au camp le valeureux Sévère
De sa haute vertu recevoir le salaire;
La faveur de Décie en fut le digne prix.
De nouveau l'on combat, et nous sommes surpris.
Ce malheur toutefois sert à croître sa gloire;
Lui seul rétablit l'ordre, et gagne la victoire,
Mais si belle, et si pleine, et par tant de beaux fait
Qu'on nous offre tribut, et nous faisons la paix.
L'empereur, qui lui montre une amour infinie,
Après ce grand succès l'envoie en Arménie;
Il vient en apporter la nouvelle en ces lieux,
Et par un sacrifice en rendre hommage aux dieux.

FÉLIX.

O ciel! en quel état ma fortune est réduite!

ALBIN.

Voilà ce que j'ai su d'un homme de sa suite;
Et j'ai couru, Seigneur, pour vous y disposer.

FÉLIX.

Ah! sans doute, ma fille, il vient pour t'épouser.
L'ordre d'un sacrifice est pour lui peu de chose;
C'est un prétexte faux dont l'amour est la cause.

PAULINE.

Cela pourrait bien être; il m'aimait chèrement.

FÉLIX.

Que ne permettra-t-il à son ressentiment?

PAULINE.

Ses présages sont vains,
Je le sais; mais enfin je vous aime, et je crains.

POLYEUCTE.

Ne craignez rien de mal pour une heure d'absence.
Adieu : vos pleurs sur moi prennent trop de puissance.
Je sens déjà mon cœur prêt à se révolter,
Et ce n'est qu'en fuyant que j'y puis résister.

SCÈNE III.

PAULINE, STRATONICE.

PAULINE.

Va, néglige mes pleurs, cours et te précipite
Au-devant de la mort que les dieux m'ont prédite (16);

---

(16) C'est la marche naturelle de la vive tendresse : quand elle ne peut obtenir ce qu'elle croit demander justement, elle se change en colère. De la colère Pauline reviendra à des réflexions chagrines, mais plus douces, qui ameneront le reste de l'exposition du sujet ; elle racontera le détail du songe qui l'effraie : elle a vu Sévère *la vengeance à la main*, *l'œil ardent de colère*, et Polyeucte sanglant et percé de coups. Stratonice, quoique sa confidente, pouvait très-vraisemblablement, étant Arménienne, comme on le verra plus bas, n'être pas instruite d'un attachement que Pauline avait eu autrefois à Rome; et puisqu'il s'agissait de lui raconter ce songe, il était indispensable que l'histoire de Sévère précédât le récit : le besoin du poëte est parfaitement couvert par le besoin de l'action.

Suis cet agent fatal (17) de tes mauvais destins,
Qui peut-être te livre aux mains des assassins.
Tu vois, ma Stratonice, en quel siècle nous sommes :
Voilà notre pouvoir sur les esprits des hommes;
Voilà ce qui nous reste, et l'ordinaire effet
De l'amour qu'on nous offre et des vœux qu'on nous fait.
Tant qu'ils ne sont qu'amans, nous sommes souveraines,
Et jusqu'à la conquête ils nous traitent en reines;
Mais après l'hyménée ils sont rois à leur tour.

STRATONICE.

Polyeucte pour vous ne manque point d'amour.
S'il ne vous traite ici d'entière confidence (18),
S'il part malgré vos pleurs, c'est un trait de prudence.
Sans vous en affliger, présumez avec moi
Qu'il est plus à propos qu'il vous cèle pourquoi ;
Assurez-vous sur lui qu'il en a juste cause.
Il est bon qu'un mari nous cache quelque chose,
Qu'il soit quelquefois libre, et ne s'abaisse pas
A nous rendre toujours compte de tous ses pas (19).

---

(17) Pauline entend sans doute par *cet agent fatal* la résolution que Polyeucte a prise de sortir malgré elle; mais cette expression ne donne point une idée assez nette de la chose qu'elle veut exprimer.

(18) Ce tour n'est plus dans la langue, supposé qu'il y ait jamais été.

(19) Ces vers seraient un peu trop hardis dans la bouche d'une confidente, si, dans la situation où est Pauline, il n'était pas convenable et peut-être même nécessaire d'appuyer un peu sur les droits et l'indépendance d'un époux, afin de modérer les plaintes et la douleur de Pauline.

On n'a tous deux qu'un cœur qui sent mêmes traverses;
Mais ce cœur a pourtant ses fonctions diverses,
Et la loi de l'hymen qui vous tient assemblés
N'ordonne pas qu'il tremble alors que vous tremblez.
Ce qui fait vos frayeurs ne peut le mettre en peine.
Il est Arménien, et vous êtes Romaine;
Et vous pouvez savoir que nos deux nations
N'ont pas sur ce sujet mêmes impressions.
Un songe en notre esprit passe pour ridicule;
Il ne nous laisse espoir, ni crainte, ni scrupule;
Mais il passe dans Rome avec autorité
Pour fidèle miroir de la fatalité.

PAULINE.

Quelque peu de crédit que chez vous il obtienne,
Je crois que ta frayeur égalerait la mienne,
Si de telles horreurs t'avaient frappé l'esprit,
Si je t'en avais fait seulement le récit.

STRATONICE.

A raconter ses maux souvent on les soulage.

PAULINE.

Ecoute; mais il faut te dire davantage,
Et que, pour mieux comprendre un si triste discours,
Tu saches ma faiblesse et mes autres amours.
Une femme d'honneur peut avouer sans honte
Ces surprises des sens que la raison surmonte:
Ce n'est qu'en ces assauts qu'éclate la vertu,
Et l'on doute d'un cœur qui n'a point combattu.
Dans Rome, où je naquis, ce malheureux visage
D'un chevalier romain captiva le courage;
Il s'appelait Sévère. Excuse les soupirs
Qu'arrache encore un nom trop cher à mes désirs.

STRATONICE.

Est-ce lui qui naguère, aux dépens de sa vie,
Sauva des ennemis votre empereur Décie,
Qui leur tira, mourant, la victoire des mains,
Et fit tourner le sort des Perses aux Romains;
Lui qu'entre tant de morts immolés à son maître
On ne put rencontrer ou du moins reconnaître;
A qui Décie enfin pour des exploits si beaux,
Fit si pompeusement dresser de vains tombeaux?

PAULINE.

Hélas! c'était lui-même, et jamais notre Rome
N'a produit plus grand cœur ni vu plus honnête homme (20).
Puisque tu le connais, je ne te dirai rien.
Je l'aimai, Stratonice; il le méritait bien.
Mais que sert le mérite où manque la fortune?
L'un était grand en lui, l'autre faible et commune;
Trop invincible obstacle, et dont trop rarement
Triomphe auprès d'un père un vertueux amant!

STRATONICE.

La digne occasion d'une rare constance!

---

(20) Sévère justifiera cet éloge par sa conduite. Cette expression peut paraître un peu trop simple pour la scène tragique : tâchons d'éviter les extrêmes. Corneille a fait monter sur notre théâtre la plus grande partie de notre langue pour l'ennoblir; nous, nous en faisons descendre une partie assez considérable que nous ne croyons pas digne d'y monter. Que ces traits simples soient rendus par quelqu'un qui sait l'art, ils n'auront pas besoin d'être justifiés : on y reconnaîtra la nature et la vérité.

PAULINE.

Dis plutôt d'une indigne et folle résistance.
Quelque fruit qu'une fille en puisse recueillir,
Ce n'est une vertu que pour qui veut faillir.
Parmi ce grand amour que j'avais pour Sévère,
J'attendais un époux de la main de mon père,
Toujours prête à le prendre; et jamais ma raison
N'avoua de mes yeux l'aimable trahison.
Il possédait mon cœur, mes désirs, ma pensée;
Je ne lui cachais point combien j'étais blessée;
Nous soupirions ensemble et pleurions nos malheurs:
Mais, au lieu d'espérance, il n'avait que des pleurs;
Et, malgré des soupirs si doux, si favorables,
Mon père et mon devoir étaient inexorables.
Enfin je quittai Rome et ce parfait amant,
Pour suivre ici mon père en son gouvernement;
Et lui, désespéré, s'en alla dans l'armée
Chercher d'un beau trépas l'illustre renommée.
Le reste, tu le sais. Mon abord en ces lieux
Me fit voir Polyeucte, et je plus à ses yeux;
Et comme il est ici le chef de la noblesse,
Mon père fut ravi qu'il me prît pour maîtresse,
Et, par son alliance, il se crut assuré
D'être plus redoutable et plus considéré.
Il approuva sa flamme, et conclut l'hyménée;
Et moi, comme à son lit je me vis destinée,
Je donnai par devoir à son affection
Tout ce que l'autre avait par inclination.
Si tu peux en douter, juge-le par la crainte
Dont en ce triste jour tu me vois l'âme atteinte.

STRATONICE.

Elle fait assez voir à quel point vous l'aimez.
Mais quel songe, après tout, tient vos sens alarmés?

PAULINE.

Je l'ai vu cette nuit, ce malheureux Sévère,
La vengeance à la main, l'œil ardent de colère.
Il n'était point couvert de ces tristes lambeaux
Qu'une ombre désolée emporte des tombeaux ;
Il n'était point percé de ces coups pleins de gloire
Qui, retranchant sa vie, assurent sa mémoire:
Il semblait triomphant, et tel que sur son char
Victorieux dans Rome entre notre César.
Après un peu d'effroi que m'a donné sa vue :
Porte à qui tu voudras la faveur qui m'est due,
Ingrate, m'a-t-il dit, *et*, *ce jour expiré*,
Pleure à loisir l'époux que tu m'as préféré.
A ces mots j'ai frémi, mon âme s'est troublée.
Ensuite, des chrétiens une impie assemblée,
Pour avancer l'effet de ce discours fatal,
A jeté Polyeucte aux pieds de son rival.
Soudain à son secours j'ai réclamé mon père.
Hélas ! c'est de tout point ce qui me désespère.
J'ai vu mon père même, un poignard à la main,
Entrer, le bras levé, pour lui percer le sein.
Là, ma douleur trop forte a brouillé ces images :
Le sang de Polyeucte a satisfait leurs rages.
Je ne sais ni comment ni quand ils l'ont tué ;
Mais je sais qu'à sa mort tous ont contribué.
Voilà quel est mon songe.

STRATONICE.

Il est vrai qu'il est triste;
Mais il faut que votre âme à ces frayeurs résiste :
La vision de soi peut faire quelque horreur,
Mais non pas vous donner une juste terreur.
Pouvez-vous craindre un mort ? pouvez vous craindre un père
Qui chérit votre époux, que votre époux révère,

Et dont le juste choix vous a donnée à lui
Pour s'en faire en ces lieux un ferme et sûr appui?

PAULINE.

Il m'en a dit autant, et rit de mes alarmes:
Mais je crains des chrétiens les complots et les charmes,
Et que sur mon époux leur troupeau ramassé
Ne venge tant de sang que mon père a versé.

STRATONICE.

Leur secte est insensée, impie et sacrilége,
Et dans son sacrifice use de sortilége:
Mais sa fureur ne va qu'à briser nos autels;
Elle n'en veut qu'aux dieux, et non pas aux mortels.
Quelque sévérité que sur eux on déploie,
Ils souffrent sans murmure, et meurent avec joie;
Et depuis qu'on les traite en criminels d'état,
On ne peut les charger d'aucun assassinat.

PAULINE.

Tais toi, mon père vient.

SCÈNE IV.

FÉLIX, ALBIN, PAULINE, STRATONICE.

FÉLIX.

Ma fille, que ton songe
En d'étranges frayeurs, ainsi que toi, me plonge (12)!

---

(11) Quand cette scène sera finie, tous les acteurs seront connus avec leurs caractères, leurs vues et leurs intérêts.

Que j'en crains les effets qui semblent s'approcher!

PAULINE.

Quelle subite alarme ainsi vous peut toucher?

FÉLIX.

Sévère n'est point mort.

PAULINE.

Quel mal nous fait sa vie (22)?

FÉLIX.

Il est le favori de l'empereur Décie.

PAULINE.

Après l'avoir sauvé des mains des ennemis,
L'espoir d'un si haut rang lui devenait permis.
Le destin, aux grands cœurs si souvent mal propice,
Se résout quelquefois à leur faire justice.

FÉLIX.

Il vient ici lui-même.

PAULINE.

Il vient!

FÉLIX.

Tu le vas voir.

---

(22) Expression délicate dans la bouche de Pauline. Un fond d'estime et d'attachement qu'elle conserve pour Sévère, quoiqu'elle soit liée à un époux qu'elle aime, lui fait apprendre avec plaisir que ce Romain n'est pas mort. Cependant elle voudrait ne point le voir; son père veut au contraire qu'elle le voie : tous deux le craignent, Pauline par vertu, Félix par politique.

PAULINE.

C'en est trop; mais comment le pouvez-vous savoir ?

FÉLIX.

Albin l'a rencontré dans la proche campagne ;
Un gros de courtisans en foule l'accompagne,
Et montre assez quel est son rang et son crédit.
Mais, Albin, redis-lui ce que ses gens t'ont dit.

ALBIN.

Vous savez quelle fut cette grande journée
Que sa perte (23) pour nous rendit si fortunée,
Où l'empereur captif, par sa main dégagé,
Rassura son parti déjà découragé,
Tandis que sa vertu succomba sous le nombre.
Vous savez les honneurs qu'on fit faire à son ombre,
Après qu'entre les morts on ne le put trouver.
Le roi de Perse aussi l'avait fait enlever.
Témoin de ses hauts faits et de son grand courage,
Ce monarque en voulut connaître le visage ;
On le mit dans sa tente, où, tout percé de coups,
Tout mort qu'il paraissait, il fit mille jaloux.
Là, bientôt il montra quelque signe de vie :
Ce prince généreux en eut l'âme ravie;
Et sa joie, en dépit de son dernier malheur,
Du bras qui le causait honora la valeur.
Il en fit prendre soin : la cure en fut secrète ;
Et comme au bout d'un mois sa santé fut parfaite,
Il offrit dignités, alliance, trésors,
Et pour gagner Sévère il fit cent vains efforts.

---

(23) On ne voit pas assez *de qui* ou *de quoi* est la perte dont il s'agit. La clarté dans le discours passe avant tout autre beauté.

Après avoir comblé ses refus de louange,
Il envoie à Décie en proposer l'échange;
Et soudain l'empereur, transporté de plaisir,
Offre au Perse son frère et cent chefs à choisir.
Ainsi revient au camp le valeureux Sévère
De sa haute vertu recevoir le salaire;
La faveur de Décie en fut le digne prix.
De nouveau l'on combat, et nous sommes surpris.
Ce malheur toutefois sert à croître sa gloire;
Lui seul rétablit l'ordre, et gagne la victoire,
Mais si belle, et si pleine, et par tant de beaux faits
Qu'on nous offre tribut, et nous faisons la paix.
L'empereur, qui lui montre une amour infinie,
Après ce grand succès l'envoie en Arménie;
Il vient en apporter la nouvelle en ces lieux,
Et par un sacrifice en rendre hommage aux dieux.

FÉLIX.

O ciel! en quel état ma fortune est réduite!

ALBIN.

Voilà ce que j'ai su d'un homme de sa suite;
Et j'ai couru, Seigneur, pour vous y disposer.

FÉLIX.

Ah! sans doute, ma fille, il vient pour t'épouser.
L'ordre d'un sacrifice est pour lui peu de chose;
C'est un prétexte faux dont l'amour est la cause.

PAULINE.

Cela pourrait bien être; il m'aimait chèrement.

FÉLIX.

Que ne permettra-t-il à son ressentiment?

Et jusques à quel point ne porte sa vengeance
Une juste colère avec tant de puissance?
Il nous perdra, ma fille.

PAULINE.

Il est trop généreux.

FÉLIX.

Tu veux flatter en vain un père malheureux;
Il nous perdra, ma fille. Ah! regret qui me tue
De n'avoir pas aimé la vertu toute nue (24)!
Ah! Pauline, en effet tu m'as trop obéi.
Ton courage était bon (25), ton devoir l'a trahi.
Que ta rébellion (26) m'eût été favorable!
Qu'elle m'eût garanti d'un état déplorable!
Si quelque espoir me reste, il n'est plus aujourd'hui
Qu'en l'absolu pouvoir qu'il te donnait sur lui:
Ménage en ma faveur l'amour qui le possède;
Et d'où provient mon mal fais sortir le remède.

---

(24) *La vertu toute nue.* Sévère, avant sa grande fortune, n'était pas dans ce degré de pauvreté qu'on caractérise par cette expression, qui d'ailleurs est trop commune.

(25) *Ton courage était bon*, pour dire *ta pensée*, *ton désir*, *ton penchant*. On ne voit pas d'où cette expression a pu venir à Corneille, à moins qu'il ne l'ait tirée de l'analogie du mot *animus*, qui en latin signifie *courage*, *pensée*, *désir*, *volonté*; mais en français ces mots ne sont rien moins que synonymes.

(26) *Rébellion.* Ce mot ne peut se dire pour *résistance*, surtout pour une résistance modérée et respectueuse, telle qu'avait été celle de Pauline.

PAULINE.

Moi ! moi ! que je revoie un si puissant vainqueur,
Et m'expose à des yeux qui me percent le cœur !
Mon père, je suis femme, et je sais ma faiblesse ;
Je sens déjà mon cœur qui pour lui s'intéresse,
Et poussera sans doute, en dépit de ma foi,
Quelque soupir indigne et de vous et de moi.
Je ne le verrai point.

FÉLIX.

Rassure un peu ton âme.

PAULINE.

Il est toujours aimable, et je suis toujours femme (27).
Dans le pouvoir sur moi que ses regards ont eu,
Je n'ose m'assurer de toute ma vertu.
Je ne le verrai point.

FÉLIX.

Il faut le voir, ma fille,
Ou tu trahis ton père et toute ta famille.

PAULINE.

C'est à moi d'obéir, puisque vous commandez ;
Mais voyez les périls où vous me hasardez.

FÉLIX.

Ta vertu m'est connue.

---

(27) Elle avait déjà dit plus haut, *je suis femme ;* mais cet aveu avait été relevé par des sentimens si fiers et si nobles, qu'il avait pu se faire sans bassesse. Ici la répétition semble annoncer le sentiment réfléchi d'un danger réel, dont l'aveu ne se fait jamais dans le cas où est Pauline.

PAULINE.

Elle vaincra sans doute :
Ce n'est point le succès que mon âme redoute ;
Je crains ce dur combat et ces troubles puissans
Que fait déjà chez moi la révolte des sens.
Mais puisqu'il faut combattre un ennemi que j'aime,
Souffrez que je me puisse armer contre moi-même,
Et qu'un peu de loisir me prépare à le voir.

FÉLIX.

Jusqu'au-devant des murs je vais le recevoir (*a*).
Rappelle cependant tes forces (*b*) étonnées ;
Et songe qu'en tes mains tu tiens nos destinées.

PAULINE.

Oui, je vais de nouveau dompter mes sentimens,
Pour servir de victime à vos commandemens.

(*a*) Voltaire observe avec raison qu'on va recevoir quelqu'un *hors des murs*, *au-delà des murs*, mais non *au-devant des murs*.

(*b*) « On n'a jamais dit, ajoute le même commentateur, les *forces* d'une femme en pareil cas. » On dirait peut-être mieux : *Reprends tes esprits*. *Notes de l'Edit.*

Fin du premier acte.

ACTE SECOND (28).

SCÈNE I.

SÉVÈRE, FABIAN.

SÉVÈRE.

CEPENDANT que Félix (29) donne ordre au sacrifice,
Pourrai-je prendre un temps à mes vœux si propice?

(28) Sévère, qui avait été autrefois amant de Pauline, arrive à Mélitène, sous prétexte d'y célébrer un sacrifice d'actions de grâces pour les succès reçus des armes de l'empire, auxquels il avait eu lui-même une grande part : il est fort surpris d'apprendre que Pauline est mariée. Cependant le sacrifice s'apprête. Polyeucte sortant du baptême, s'y rend avec Néarque, et renverse les images des dieux. C'est la matière du second acte.

Sévère est un personnage de la pure invention du poëte ; il peut servir d'exemple dans l'art de mêler le vrai avec le faux.

Quoique personnage épisodique, il est l'âme de toute l'action : il change l'attachement de Pauline pour Polyeucte en vertu sublime, et la vertu de Polyeucte en prodige ; il ajoute à la politique craintive de Félix un degré d'activité nécessaire à l'action ; enfin il joint à tant d'exemples de vertus celui d'une probité généreuse et vraiment romaine, en prenant le parti de Polyeucte contre lui-même et contre Félix. On oubliait de dire que c'est lui encore qui fournit l'occasion nécessaire d'un sacrifice éclatant qui met Polyeucte dans le cas du martyre.

(29) *Cependant que Félix.* Vaugelas a observé

Pourrai-je voir Pauline, et rendre à ses beaux yeux
L'hommage souverain que l'on va rendre aux dieux ?
Je ne t'ai point célé que c'est ce qui m'amène;
Le reste est un prétexte à soulager ma peine (30) :
Je viens sacrifier, mais c'est à ses beautés
Que je viens immoler toutes mes volontés.

FABIAN.

Vous la verrez, seigneur (31).

SÉVÈRE.

Ah! quel comble de joie!
Cette chère beauté consent que je la voie !
Mais ai-je sur son âme encor quelque pouvoir ?
Quelque reste d'amour s'y fait-il encor voir ?
Quel trouble, quel transport lui cause ma venue ?
Puis-je tout espérer de cette heureuse vue?
Car je voudrais mourir plutôt que d'abuser
Des lettres de faveur que j'ai pour l'épouser;
Elles sont pour Félix, non pour triompher d'elle :
Jamais à ses désirs mon cœur ne fut rebelle;
Et si mon mauvais sort avait changé le sien,
Je me vaincrais moi-même, et ne prétendrais rien.

---

que ce mot vieilli était hors d'usage. La Fontaine l'a pourtant employé avec avantage dans la fable du Chêne et du Roseau : *Cependant que mon front, au Caucase pareil.* Les vieux mots donnent quelquefois à la poésie une grâce toute nouvelle.

(30) *Prétexte à soulager ma peine.* C'est un latinisme, c'est-à-dire un tour latin en français ; ce qui n'est que rarement permis, même en poésie : *Hoc prætexui solandis doloribus.*

(31) *Vous la verrez, seigneur.* Sévère, préoccupé de son amour, ne prend point le sens du discours de Fabian. Il faut frapper un second coup.

FABIAN.

Vous la verrez, c'est tout ce que je vous puis dire (32).

SÉVÈRE.

D'où viens que tu frémis, et que ton cœur soupire?
Ne m'aime-t-elle plus? éclaircis-moi ce point.

FABIAN.

M'en croirez-vous, seigneur? ne la revoyez point;
Portez en lieu plus haut l'honneur de vos caresses.
Vous trouverez dans Rome assez d'autres maîtresses;
Et, dans ce haut degré de puissance et d'honneur,
Les plus grands y tiendront votre amour à bonheur.

SÉVÈRE.

Qu'à des pensers si bas mon âme se ravale!
Que je tienne Pauline à mon sort inégale!
Elle en a mieux usé, je la dois imiter;
Je n'aime mon bonheur que pour la mériter.
Voyons-la, Fabian; ton discours m'importune:
Allons mettre à ses pieds cette haute fortune.
Je l'ai dans les combats trouvée heureusement,
En cherchant une mort digne de son amant.
Ainsi ce rang est sien, cette faveur est sienne (33);
Et je n'ai rien enfin que d'elle je ne tienne.

---

(32) *C'est tout ce que je vous puis dire.* C'est un idiotisme de la langue française, qui aime à placer *vous* avant *puis*, plutôt qu'avant *dire*.

(33) *Ce rang est sien, cette faveur est sienne.* Ce n'est point là du français. Il fallait dire pour être entendu: *Ce rang lui appartient, cette faveur est son bien.* Peut-être que la pensée même est trop recherchée.

FABIAN.

Non ; mais, encore un coup, ne la revoyez point.

SÉVÈRE.

Ah ! c'en est trop ; enfin éclaircis-moi ce point.
As-tu vu des froideurs, quand tu l'en as priée ?

FABIAN.

Je tremble à vous le dire ; elle est...

SÉVÈRE.

Quo

FABIAN.

Mariée.

SÉVÈRE.

Soutiens-moi, Fabian ; ce coup de foudre est grand,
Et frappe d'autant plus, que plus il me surprend (34).

FABIAN.

Seigneur, qu'est devenu ce généreux courage ?

SÉVÈRE.

La constance est ici d'un difficile usage.
De pareils déplaisirs accablent un grand cœur ;
La vertu la plus mâle en perd toute vigueur :

---

(34) Pour une plus grande netteté, il eût fallu dire, *Et me frappe*. L'inversion du second *plus* est dure, et contraire au génie de la langue française, qui veut dans ses plus grandes gênes conserver un air aisé. Il fallait reforger au moins le second vers.

Et quand d'un feu si beau les âmes sont éprises,
La mort les trouble moins que de telles surprises.
Je ne suis plus à moi quand j'entends ce discours.
Pauline est mariée !

FABIAN.

Oui, depuis quinze jours.
Polyeucte, un seigneur des premiers d'Arménie,
Goûte de son hymen la douceur infinie.

SÉVÈRE.

Je ne la puis du moins blâmer d'un mauvais choix;
Polyeucte a du nom, et sort du sang des rois.
Faibles soulagemens d'un malheur sans remède !
Pauline, je verrai qu'un autre vous possède !
O ciel, qui malgré-moi me renvoyez au jour !
O sort, qui redonniez l'espoir à mon amour !
Reprenez la faveur que vous m'avez prêtée,
Et rendez-moi la mort que vous m'avez ôtée !
Voyons-la toutefois, et dans ce triste lieu
Achevons de mourir en lui disant adieu :
Que mon cœur, chez les morts emportant son image,
De son dernier soupir puisse lui faire hommage.

FABIAN.

Seigneur, considérez.....

SÉVÈRE.

Tout est considéré.
Quel désordre peut craindre un cœur désespéré ?
N'y consent-elle pas ?

FABIAN.

Oui, seigneur, mais.....

SÉVÈRE.

N'importe.

FABIAN.

Cette vive douleur en deviendra plus forte.

SÉVÈRE.

Et ce n'est pas un mal que je veuille guérir ;
Je ne veux que la voir, soupirer et mourir (35).

FABIAN.

Vous vous échapperez sans doute en sa présence.
Un amant qui perd tout n'a plus de complaisance ;
Dans un tel entretien il suit sa passion,
Et ne pousse qu'injure et qu'imprécation.

SÉVÈRE.

Juge autrement de moi : mon respect dure encore ;
Tout violent qu'il est, mon désespoir l'adore.
Quels reproches aussi peuvent m'être permis ?
De quoi puis-je accuser qui ne m'a rien promis ?
Elle n'est point parjure, elle n'est point légère ;
Son devoir m'a trahi, mon malheur, et son père.
Mais son devoir fut juste, et son père eut raison ;
J'impute à mon malheur toute la trahison.
Un peu moins de fortune, et plus tôt arrivée,
Eût gagné l'un par l'autre, et me l'eût conservée.
Trop heureux, mais trop tard, je n'ai pu l'acquérir ;
Laisse la moi donc voir, soupirer et mourir.

---

(35) Cette gradation maniérée manque de dignité : ce sera bien pis quand on la verra reparaître comme une belle chose qu'on désire de voir deux fois. C'est le langage d'une passion plutôt romanesque qu'héroïque.

FABIAN.

Oui, je vais l'assurer qu'en ce malheur extrême
Vous êtes assez fort pour vous vaincre vous-même.
Elle a craint, comme moi, ces premiers mouvemens
Qu'une perte imprévue arrache aux vrais amans,
Et dont la violence excite assez de trouble,
Sans que l'objet présent l'irrite et le redouble.

SÉVÈRE.

Fabian, je la vois.

FABIAN.

Seigneur, souvenez-vous.....

SÉVÈRE.

Hélas! elle aime un autre!, un autre est son époux!

SCÈNE II.

PAULINE, SÉVÈRE, STRATONICE, FABIAN.

PAULINE.

Oui, je l'aime, Sévère, et n'en fais point d'excuse.
Que tout autre que moi vous flatte et vous abuse;
Pauline a l'âme noble, et parle à cœur ouvert.
Le bruit de votre mort n'est point ce qui vous perd.
Si le ciel en mon choix eût mis mon hyménée,
A vos seules vertus je me serais donnée;
Et toute la rigueur de votre premier sort
Contre votre mérite eût fait un vain effort.
Je découvrais en vous d'assez illustres marques
Pour vous préférer même aux plus heureux monarques.

Mais puisque mon devoir m'imposait d'autres loix,
De quelque amant pour moi que mon père eût fait choix,
Quand à ce grand pouvoir que la valeur vous donne
Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
Quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï,
J'en aurais soupiré, mais j'aurais obéi;
Et sur mes passions ma raison souveraine
Eût blâmé mes soupirs et dissipé ma haine.

SÉVÈRE.

Que vous êtes heureuse (36)! et qu'un peu de soupirs
Fait un aisé remède à tous vos déplaisirs!
Ainsi de vos désirs toujours reine absolue,
Les plus grands changemens vous trouvent résolue.
De la plus forte ardeur vous portez vos esprits
Jusqu'à l'indifférence et peut-être au mépris;
Et votre fermeté fait succéder sans peine
La faveur au dédain et l'amour à la haine.
Qu'un peu de votre humeur ou de votre vertu
Soulagerait les maux de ce cœur abattu!
Un soupir, une larme à regret épandue (37)
M'aurait déjà guéri de vous avoir perdue:
Ma raison pourrait tout sur l'amour affaibli,
Et de l'indifférence irait jusqu'à l'oubli;

---

(36) *Que vous êtes heureuse!* Les vers nobles et fiers eussent été déplacés dans cet endroit; le poëte législateur l'a dit:

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

(37) Il ne tenait qu'à l'auteur d'écrire *répandue;* il a préféré le mot qui a vieilli, parce qu'il lui a paru plus doux et aussi juste. D'ailleurs ce mot est beau, sonore, et d'un sens clair; aussi le parterre n'en est il point blessé.

Et mon feu désormais se réglant sur le vôtre,
Je me tiendrais heureux entre les bras d'une autre.
O trop aimable objet qui m'avez trop charmé !
Est-ce là comme on aime ? et m'avez-vous aimé ?

PAULINE.

Je vous l'ai fait trop voir, seigneur ; et si mon âme
Pouvait bien étouffer les restes de sa flamme,
Dieux ! que j'éviterais de rigoureux tourmens !
Ma raison, il est vrai, dompte mes sentimens :
Mais quelque autorité que sur eux elle ait prise,
Elle n'y règne pas, elle les tyrannise ;
Et quoique le dehors soit sans émotion,
Le dedans n'est que trouble (38) et que sédition.
Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte.
Votre mérite est grand, si ma raison est forte :
Je le vois, encor tel qu'il alluma mes feux,
D'autant plus puissamment solliciter mes vœux,
Qu'il est environné de puissance et de gloire,
Qu'en tous lieux après vous il traîne la victoire,
Que j'en sais mieux le prix, et qu'il n'a point déçu
Le généreux espoir que j'en avais conçu.
Mais ce même devoir qui le vainquit dans Rome,
Et qui me range ici dessous les lois d'un homme (39),
Repousse encor si bien l'effort de tant d'appas,
Qu'il déchire mon âme et ne l'ébranle pas.

---

(38) *Quoique le dehors.... Le dedans n'est que trouble.* Ces deux mots expriment clairement et avec énergie la pensée du poëte, et ne rabaissent pas trop ce qui les environne.

(39) *Qui me range dessous les lois...* Cette préposition est de celles qui s'emploient absolument et sans régime, comme *dessus*, *auparavant*, etc. Mais cette fine précision n'était pas encore devenue règle du temps de Corneille.

C'est cette vertu même, à nos désirs cruelle,
Que vous louiez alors en blasphémant contre elle :
Plaignez-vous en encor ; mais louez sa rigueur,
Qui triomphe à la fois de vous et de mon cœur ;
Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins sincère,
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère.

SÉVÈRE.

Ah ! madame, excusez une aveugle douleur
Qui ne connaît plus rien que l'excès du malheur :
Je nommais inconstance et prenais pour un crime
De ce juste devoir l'effort le plus sublime.
De grâce, montrez moins à mes sens désolés
La grandeur de ma perte et ce que vous valez ;
Et, cachant par pitié cette vertu si rare
Qui redouble mes feux lorsqu'elle nous sépare,
Faites voir des défauts qui puissent à leur tour
Affaiblir ma douleur avecque mon amour.

PAULINE.

Hélas ! cette vertu, quoique enfin invincible,
Ne laisse que trop voir une âme trop sensible.
Ces pleurs en sont témoins, et ces lâches soupirs
Qu'arrachent de nos feux les cruels souvenirs ;
Trop rigoureux effets d'une aimable présence
Contre qui mon devoir a trop peu de défense.
Mais si vous estimez ce vertueux devoir,
Conservez-m'en la gloire, et cessez de me voir.
Epargnez-moi des pleurs qui coulent à ma honte,
Epargnez-moi des feux qu'à regret je surmonte ;
Enfin épargnez-moi ces funestes entretiens,
Qui ne font qu'irriter vos tourmens et les miens.

SÉVÈRE.

Que je me prive ainsi du seul bien qui me reste !

PAULINE.

Sauvez-vous d'une vue à tous les deux funeste.

SÉVÈRE.

Quel prix de mon amour ! quel fruit de mes travaux !

PAULINE.

C'est le remède seul qui peut guérir nos maux.

SÉVÈRE.

Je veux mourir des miens ; aimez-en la mémoire (40).

PAULINE.

Je veux guérir les miens ; ils souilleraient ma gloire.

SÉVÈRE.

Ah ! puisque votre gloire en prononce l'arrêt,
Il faut que ma douleur cède à son intérêt.
Est-il rien que sur moi cette gloire n'obtienne ?
Elle me rend les soins que je dois à la mienne.
Adieu : je vais chercher au milieu des combats
Cette immortalité que donne un beau trépas,
Et remplir dignement, par une mort pompeuse,
De mes premiers exploits l'attente avantageuse,
Si toutefois, après ce coup mortel du sort,
J'ai de la vie assez pour chercher une mort (41).

---

(40) *Aimez-en la mémoire*, pour *souvenir*. *Le souvenir* tient plus à la personne qui se souvient, et *la mémoire* plus à la chose dont on se souvient.

(41) *J'ai de la vie assez pour chercher une mort.* Cette antithèse est un ornement trop petit pour un si grand sujet et pour un si grand poëte. On peut observer, en passant, que Corneille aimait singulièrement les contrastes et les symétries : ce goût se montre chez lui dans les choses aussi bien que dans le style; et si quelquefois il en a tiré des agrémens petits et affectés, il faut avouer aussi qu'elles lui ont fourni de très-grandes beautés.

PAULINE.

Et moi, dont votre vue augmente le supplice,
Je l'éviterai même en votre sacrifice;
Et seule dans ma chambre (42) enfermant mes regrets,
Je vais pour vous aux dieux faire des vœux secrets.

SÉVÈRE.

Puisse le juste Ciel, content de ma ruine,
Combler d'heur et de jours Polyeucte et Pauline !

PAULINE.

Puisse trouver Sévère, après tant de malheur,
Une félicité digne de sa valeur !

SÉVÈRE.

Il la trouvait en vous.

PAULINE.

Je dépendais d'un père.

SÉVÈRE.

O devoir qui me perd et qui me désespère !
Adieu, trop vertueux (*a*) objet, et trop charmant.

PAULINE.

Adieu, trop malheureux et trop parfait amant.

---

(42) *Et seule dans ma chambre*... L'expression est trop commune, et l'idée trop simple.

(*a*) Le repos de cet hémistiche est défectueux, en ce qu'il sépare le substantif de son adjectif. *Note de l'Edit.*

Apprends que mon devoir ne dépend point du sien :
Qu'il y manque, s'il veut; je dois faire le mien.
Quoi! s'il aimait ailleurs (63), serais-je dispensée
A suivre, à son exemple, une ardeur insensée?
Quelque chrétien qu'il soit, je n'en ai point d'horreur;
Je chéris sa personne, et je hais son erreur.
Mais quel ressentiment en témoigne mon père?

STRATONICE.

Une secrète rage, un excès de colère,
Malgré qui (64) toutefois un reste d'amitié
Montre pour Polyeucte encor quelque pitié.
Il ne veut point sur lui faire agir sa justice,
Que du traître Néarque il n'ait vu le supplice.

PAULINE.

Quoi! Néarque en est donc?

STRATONICE.

Néarque l'a séduit :
De leur vieille amitié c'est là l'indigne fruit.
Ce perfide, tantôt, en dépit de lui-même,
L'arrachant de vos bras, le traînait au baptême.

---

(63) *S'il aimait ailleurs.* Corneille a souvent employé cette expression, qui est plus convenable au style de la comédie qu'au tragique. Chaque genre, dit Horace, a sa couleur, et, sans doute, chaque couleur ses nuances : il faut parcourir ces nuances pour la variété du style, et ne pas en sortir pour conserver l'unité.

(64) *Malgré qui.* Ce *qui* se rapporte *à excès de colère* : il ne se dit aux régimes composés que pour les personnes ; cependant on permet quelquefois aux poëtes de l'employer pour les choses.

Cette injuste frayeur sans cesse reproduit
L'image des malheurs que j'ai vus cette nuit.

STRATONICE.

Sévère est généreux.

PAULINE.

Malgré sa retenue,
Polyeucte sanglant frappe toujours ma vue.

STRATONICE.

Vous voyez ce rival faire des vœux pour lui.

PAULINE.

Je crois même au besoin qu'il serait son appui :
Mais, soit cette croyance ou fausse ou véritable,
Son séjour en ce lieu m'est-toujours redoutable ;
A quoi que sa vertu puisse le disposer,
Il est puissant, il m'aime, et vient pour m'épouser.

SCÈNE IV.

POLYEUCTE, NÉARQUE, PAULINE, STRATONICE.

POLYEUCTE.

C'EST trop verser de pleurs; il est temps qu'ils tarissent,
Que votre douleur cesse, et vos craintes finissent.
Malgré les faux avis par vos dieux envoyés (44),
Je suis vivant, madame, et vous me revoyez.

---

(44) *Malgré les faux avis par vos dieux envoyés...*

PAULINE.

Le jour est encor long (45), et, ce qui plus m'effraie,
La moitié de l'avis se trouve déjà vraie :
J'ai cru Sévère mort, et je le vois ici.

POLYEUCTE.

Je le sais, mais enfin j'en prends peu de souci.
Je suis dans Mélitène, et, quel que soit Sévère,
Votre père y commande, et l'on m'y considère ;
Et je ne pense pas qu'on puisse avec raison
D'un cœur tel que le sien craindre une trahison.
On m'avait assuré qu'il vous faisait visite,
Et je venais lui rendre un honneur qu'il mérite.

PAULINE.

Il vient de me quitter assez triste et confus ;
Mais j'ai gagné sur lui qu'il ne me verra plus (46).

Polyeucte, baptisé, laisse déjà échapper des étincelles d'un feu qui éclatera bientôt : Pauline, qui n'est pas sur ses gardes, ne s'en aperçoit pas.

(45) *Le jour est encor long.* C'est une adresse du poëte, pour faire sentir que son action théâtrale a commencé dès le matin, et pour donner un plus grand espace au reste des événemens qui doivent mener l'action à son terme.

(46) *J'ai gagné sur lui qu'il ne me verra plus.* Polyeucte et Pauline sont deux âmes également nobles et vertueuses, qui se dévoilent l'une à l'autre sans contrainte parce qu'elles sont également sûres d'elle-mêmes et l'une de l'autre. Il y a encore ici une adresse du poëte, qui prépare la raison qu'aura Pauline pour se dispenser d'assister au sacrifice, où elle eût embarrassé le poëte et l'acteur.

POLYEUCTE.

Quoi ! vous me soupçonnez déjà de quelque ombrage ?

PAULINE.

Je ferais à tous trois un trop sensible outrage.
J'assure mon repos que troublent ses regards.
La vertu la plus ferme évite les hasards.
Qui s'expose au péril veut bien trouver sa perte :
Et, pour vous en parler avec une âme ouverte,
Depuis qu'un vrai mérite a pu nous enflammer,
Sa présence toujours a droit de nous charmer.
Outre qu'on doit rougir de s'en laisser surprendre,
On souffre à résister, on souffre à s'en défendre
Et, bien que la vertu triomphe de ces feux,
La victoire est pénible, et le combat honteux.

POLYEUCTE.

O vertu trop parfaite ! ô devoir trop sincère (*a*) !
Que vous devez coûter de regrets à Sévère !
Qu'aux dépens d'un beau feu (*b*) vous me rendez heureux !
Et que vous êtes doux à mon cœur amoureux !
Plus je vois mes défauts, et plus je vous contemple,
Plus j'admire....

(*a*) Voltaire dit qu'un devoir n'est ni *sincère*, ni *dissimulé*.

(*b*) Le même trouve que cette expression ne devrait avoir place que dans les romans de Scudery. C'est je crois, pousser ici trop loin la critique. Mais on pourrait blâmer la consonnance de cet hémistiche : *feu*, *heureux*. *Notes de l'Édit.*

ACTE TROISIÈME (53).

SCÈNE I.

PAULINE.

Que de soucis flottans, que de confus nuages
Présentent à mes yeux d'inconstantes images !
Douce tranquillité que je n'ose espérer,
Que ton divin rayon tarde à les éclairer !
Mille agitations que mes troubles produisent,
Dans mon cœur ébranlé tour à tour se détruisent ;
Aucun espoir n'y coule où j'ose persister,
Aucun effroi n'y règne où j'ose m'arrêter.
Mon esprit, embrassant tout ce qu'il s'imagine,
Voit tantôt mon bonheur et tantôt ma ruine,
Et suit leur vaine idée avec si peu d'effet,
Qu'il ne peut espérer ni craindre tout à fait (54).
Sévère incessamment brouille ma fantaisie (55) :
J'espère en sa vertu, je crains sa jalousie;

(53) Polyeucte et Néarque ayant renversé les images des dieux, Félix, en fureur, condamne Néarque à mourir sur-le-champ, espérant que cet exemple ferait trembler son gendre, et l'amenerait à une autre façon de penser. C'est la matière du troisième acte.

(54) *Tout à fait* est trop familier.

(55) Originairement *fantaisie* et *imagination* étaient synonymes; aujourd'hui on entend par *fantaisie* une volonté capricieuse et passagère.

SÉVÈRE.

N'importe.

FABIAN.

Cette vive douleur en deviendra plus forte.

SÉVÈRE.

Et ce n'est pas un mal que je veuille guérir ;
Je ne veux que la voir, soupirer et mourir (35).

FABIAN.

Vous vous échapperez sans doute en sa présence.
Un amant qui perd tout n'a plus de complaisance ;
Dans un tel entretien il suit sa passion,
Et ne pousse qu'injure et qu'imprécation.

SÉVÈRE.

Juge autrement de moi : mon respect dure encore ;
Tout violent qu'il est, mon désespoir l'adore.
Quels reproches aussi peuvent m'être permis ?
De quoi puis-je accuser qui ne m'a rien promis ?
Elle n'est point parjure, elle n'est point légère ;
Son devoir m'a trahi, mon malheur, et son père.
Mais son devoir fut juste, et son père eut raison ;
J'impute à mon malheur toute la trahison.
Un peu moins de fortune, et plus tôt arrivée,
Eût gagné l'un par l'autre, et me l'eût conservée.
Trop heureux, mais trop tard, je n'ai pu l'acquérir ;
Laisse la moi donc voir, soupirer et mourir.

---

(35) Cette gradation maniérée manque de dignité : ce sera bien pis quand on la verra reparaître comme une belle chose qu'on désire de voir deux fois. C'est le langage d'une passion plutôt romanesque qu'héroïque.

FABIAN.

Oui, je vais l'assurer qu'en ce malheur extrême
Vous êtes assez fort pour vous vaincre vous-même.
Elle a craint, comme moi, ces premiers mouvemens
Qu'une perte imprévue arrache aux vrais amans,
Et dont la violence excite assez de trouble,
Sans que l'objet présent l'irrite et le redouble.

SÉVÈRE.

Fabian, je la vois.

FABIAN.

Seigneur, souvenez-vous.....

SÉVÈRE.

Hélas! elle aime un autre!, un autre est son époux!

SCÈNE II.

PAULINE, SÉVÈRE, STRATONICE, FABIAN.

PAULINE.

Oui, je l'aime, Sévère, et n'en fais point d'excuse.
Que tout autre que moi vous flatte et vous abuse;
Pauline a l'âme noble, et parle à cœur ouvert.
Le bruit de votre mort n'est point ce qui vous perd.
Si le ciel en mon choix eût mis mon hyménée,
A vos seules vertus je me serais donnée;
Et toute la rigueur de votre premier sort
Contre votre mérite eût fait un vain effort.
Je découvrais en vous d'assez illustres marques
Pour vous préférer même aux plus heureux monarques.

Mais puisque mon devoir m'imposait d'autres loix,
De quelque amant pour moi que mon père eût fait choix,
Quand à ce grand pouvoir que la valeur vous donne
Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
Quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï,
J'en aurais soupiré, mais j'aurais obéi;
Et sur mes passions ma raison souveraine
Eût blâmé mes soupirs et dissipé ma haine.

SÉVÈRE.

Que vous êtes heureuse (36)! et qu'un peu de soupirs
Fait un aisé remède à tous vos déplaisirs!
Ainsi de vos désirs toujours reine absolue,
Les plus grands changemens vous trouvent résolue.
De la plus forte ardeur vous portez vos esprits
Jusqu'à l'indifférence et peut-être au mépris;
Et votre fermeté fait succéder sans peine
La faveur au dédain et l'amour à la haine.
Qu'un peu de votre humeur ou de votre vertu
Soulagerait les maux de ce cœur abattu!
Un soupir, une larme à regret épandue (37)
M'aurait déjà guéri de vous avoir perdue:
Ma raison pourrait tout sur l'amour affaibli,
Et de l'indifférence irait jusqu'à l'oubli;

---

(36) *Que vous êtes heureuse!* Les vers nobles et fiers eussent été déplacés dans cet endroit; le poëte législateur l'a dit:

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

(37) Il ne tenait qu'à l'auteur d'écrire *répandue;* il a préféré le mot qui a vieilli, parce qu'il lui a paru plus doux et aussi juste. D'ailleurs ce mot est beau, sonore, et d'un sens clair; aussi le parterre n'en est il point blessé.

Et mon feu désormais se réglant sur le vôtre,
Je me tiendrais heureux entre les bras d'une autre.
O trop aimable objet qui m'avez trop charmé !
Est-ce là comme on aime ? et m'avez-vous aimé ?

PAULINE.

Je vous l'ai fait trop voir, seigneur ; et si mon âme
Pouvait bien étouffer les restes de sa flamme,
Dieux ! que j'éviterais de rigoureux tourmens !
Ma raison, il est vrai, dompte mes sentimens :
Mais quelque autorité que sur eux elle ait prise,
Elle n'y règne pas, elle les tyrannise ;
Et quoique le dehors soit sans émotion,
Le dedans n'est que trouble (38) et que sédition.
Un je ne sais quel charme encor vers vous m'emporte.
Votre mérite est grand, si ma raison est forte :
Je le vois, encor tel qu'il alluma mes feux,
D'autant plus puissamment solliciter mes vœux,
Qu'il est environné de puissance et de gloire,
Qu'en tous lieux après vous il traîne la victoire,
Que j'en sais mieux le prix, et qu'il n'a point déçu
Le généreux espoir que j'en avais conçu.
Mais ce même devoir qui le vainquit dans Rome,
Et qui me range ici dessous les lois d'un homme (39),
Repousse encor si bien l'effort de tant d'appas,
Qu'il déchire mon âme et ne l'ébranle pas.

---

(38) *Quoique le dehors.... Le dedans n'est que trouble.* Ces deux mots expriment clairement et avec énergie la pensée du poëte, et ne rabaissent pas trop ce qui les environne.

(39) *Qui me range dessous les lois...* Cette préposition est de celles qui s'emploient absolument et sans régime, comme *dessus*, *auparavant*, etc. Mais cette fine précision n'était pas encore devenue règle du temps de Corneille.

PAULINE.

Elle vaincra sans doute :
Ce n'est point le succès que mon âme redoute ;
Je crains ce dur combat et ces troubles puissans
Que fait déjà chez moi la révolte des sens.
Mais puisqu'il faut combattre un ennemi que j'aime,
Souffrez que je me puisse armer contre moi-même,
Et qu'un peu de loisir me prépare à le voir.

FÉLIX.

Jusqu'au-devant des murs je vais le recevoir (*a*).
Rappelle cependant tes forces (*b*) étonnées ;
Et songe qu'en tes mains tu tiens nos destinées.

PAULINE.

Oui, je vais de nouveau dompter mes sentimens,
Pour servir de victime à vos commandemens.

(*a*) Voltaire observe avec raison qu'on va recevoir quelqu'un *hors des murs*, *au-delà des murs*, mais non *au-devant des murs*.

(*b*) « On n'a jamais dit, ajoute le même commen-« tateur, les *forces* d'une femme en pareil cas. » On dirait peut-être mieux : *Reprends tes esprits*. *Notes de l'Edit.*

Fin du premier acte.

ACTE SECOND (28).

SCÈNE I.

SÉVÈRE, FABIAN.

SÉVÈRE.

CEPENDANT que Félix (29) donne ordre au sacrifice,
Pourrai-je prendre un temps à mes vœux si propice?

(28) Sévère, qui avait été autrefois amant de Pauline, arrive à Mélitène, sous prétexte d'y célébrer un sacrifice d'actions de grâces pour les succès reçus des armes de l'empire, auxquels il avait eu lui-même une grande part : il est fort surpris d'apprendre que Pauline est mariée. Cependant le sacrifice s'apprête. Polyeucte sortant du baptême, s'y rend avec Néarque, et renverse les images des dieux. C'est la matière du second acte.

Sévère est un personnage de la pure invention du poëte ; il peut servir d'exemple dans l'art de mêler le vrai avec le faux.

Quoique personnage épisodique, il est l'âme de toute l'action : il change l'attachement de Pauline pour Polyeucte en vertu sublime, et la vertu de Polyeucte en prodige ; il ajoute à la politique craintive de Félix un degré d'activité nécessaire à l'action ; enfin il joint à tant d'exemples de vertus celui d'une probité généreuse et vraiment romaine, en prenant le parti de Polyeucte contre lui-même et contre Félix. On oubliait de dire que c'est lui encore qui fournit l'occasion nécessaire d'un sacrifice éclatant qui met Polyeucte dans le cas du martyre.

(29) *Cependant que Félix.* Vaugelas a observé

Pourrai-je voir Pauline, et rendre à ses beaux yeux
L'hommage souverain que l'on va rendre aux dieux ?
Je ne t'ai point célé que c'est ce qui m'amène;
Le reste est un prétexte à soulager ma peine (30) :
Je viens sacrifier, mais c'est à ses beautés
Que je viens immoler toutes mes volontés.

FABIAN.

Vous la verrez, seigneur (31).

SÉVÈRE.

Ah! quel comble de joie!
Cette chère beauté consent que je la voie !
Mais ai-je sur son âme encor quelque pouvoir ?
Quelque reste d'amour s'y fait-il encor voir ?
Quel trouble, quel transport lui cause ma venue ?
Puis-je tout espérer de cette heureuse vue ?
Car je voudrais mourir plutôt que d'abuser
Des lettres de faveur que j'ai pour l'épouser;
Elles sont pour Félix, non pour triompher d'elle :
Jamais à ses désirs mon cœur ne fut rebelle;
Et si mon mauvais sort avait changé le sien,
Je me vaincrais moi-même, et ne prétendrais rien.

---

que ce mot vieilli était hors d'usage. La Fontaine l'a pourtant employé avec avantage dans la fable du Chêne et du Roseau : *Cependant que mon front, au Caucase pareil.* Les vieux mots donnent quelquefois à la poésie une grâce toute nouvelle.

(30) *Prétexte à soulager ma peine.* C'est un latinisme, c'est-à-dire un tour latin en français ; ce qui n'est que rarement permis, même en poésie : *Hoc prætexui solandis doloribus.*

(31) *Vous la verrez, seigneur.* Sévère, préoccupé de son amour, ne prend point le sens du discours de Fabian. Il faut frapper un second coup.

FABIAN.

Vous la verrez, c'est tout ce que je vous puis dire (32).

SÉVÈRE.

D'où viens que tu frémis, et que ton cœur soupire?
Ne m'aime-t-elle plus? éclaircis-moi ce point.

FABIAN.

M'en croirez-vous, seigneur? ne la revoyez point;
Portez en lieu plus haut l'honneur de vos caresses.
Vous trouverez dans Rome assez d'autres maîtresses;
Et, dans ce haut degré de puissance et d'honneur,
Les plus grands y tiendront votre amour à bonheur.

SÉVÈRE.

Qu'à des pensers si bas mon âme se ravale!
Que je tienne Pauline à mon sort inégale!
Elle en a mieux usé, je la dois imiter;
Je n'aime mon bonheur que pour la mériter.
Voyons-la, Fabian; ton discours m'importune:
Allons mettre à ses pieds cette haute fortune.
Je l'ai dans les combats trouvée heureusement,
En cherchant une mort digne de son amant.
Ainsi ce rang est sien, cette faveur est sienne (33);
Et je n'ai rien enfin que d'elle je ne tienne.

---

(32) *C'est tout ce que je vous puis dire.* C'est un idiotisme de la langue française, qui aime à placer *vous* avant *puis*, plutôt qu'avant *dire*.

(33) *Ce rang est sien, cette faveur est sienne.* Ce n'est point là du français. Il fallait dire pour être entendu: *Ce rang lui appartient, cette faveur est son bien.* Peut-être que la pensée même est trop recherchée.

FABIAN.

Non ; mais, encore un coup, ne la revoyez point.

SÉVÈRE.

Ah ! c'en est trop ; enfin éclaircis-moi ce point.
As-tu vu des froideurs, quand tu l'en as priée?

FABIAN.

Je tremble à vous le dire; elle est...

SÉVÈRE.

Quo

FABIAN.

Mariée.

SÉVÈRE.

Soutiens-moi, Fabian ; ce coup de foudre est grand,
Et frappe d'autant plus, que plus il me surprend (34).

FABIAN.

Seigneur, qu'est devenu ce généreux courage?

SÉVÈRE.

La constance est ici d'un difficile usage.
De pareils déplaisirs accablent un grand cœur ;
La vertu la plus mâle en perd toute vigueur :

---

(34) Pour une plus grande netteté, il eût fallu dire, *Et* me *frappe*. L'inversion du second *plus* est dure, et contraire au génie de la langue française, qui veut dans ses plus grandes gênes conserver un air aisé. Il fallait reforger au moins le second vers.

Et quand d'un feu si beau les âmes sont éprises,
La mort les trouble moins que de telles surprises.
Je ne suis plus à moi quand j'entends ce discours.
Pauline est mariée !

FABIAN.

Oui, depuis quinze jours.
Polyeucte, un seigneur des premiers d'Arménie,
Goûte de son hymen la douceur infinie.

SÉVÈRE.

Je ne la puis du moins blâmer d'un mauvais choix;
Polyeucte a du nom, et sort du sang des rois.
Faibles soulagemens d'un malheur sans remède !
Pauline, je verrai qu'un autre vous possède !
O ciel, qui malgré-moi me renvoyez au jour !
O sort, qui redonniez l'espoir à mon amour !
Reprenez la faveur que vous m'avez prêtée,
Et rendez-moi la mort que vous m'avez ôtée !
Voyons-la toutefois, et dans ce triste lieu
Achevons de mourir en lui disant adieu :
Que mon cœur, chez les morts emportant son image,
De son dernier soupir puisse lui faire hommage.

FABIAN.

Seigneur, considérez.....

SÉVÈRE.

Tout est considéré.
Quel désordre peut craindre un cœur désespéré ?
N'y consent-elle pas ?

FABIAN.

Oui, seigneur, mais.....

L'exemple touche plus que ne fait la menace.
Cette indiscrète ardeur tourne bientôt en glace ;
Et nous verrons bientôt son cœur inquiété
Me demander pardon de tant d'impiété.

PAULINE.

Vous pouvez espérer qu'il change de courage ?

FÉLIX.

Aux dépens de Néarque il doit se rendre sage.

PAULINE.

Il le doit ; mais, hélas ! où me renvoyez-vous ?
Et quels tristes hasards ne court point mon époux,
Si de son inconstance il faut qu'enfin j'espère
Le bien que j'espérais de la bonté d'un père ?

FÉLIX.

Je vous en fais trop voir, Pauline, à consentir
Qu'il évite la mort par un prompt repentir.
Je devais même peine à des crimes semblables ;
Et, mettant différence entre ces deux coupables,
J'ai trahi la justice à l'amour paternel (72) :
Je me suis fait, pour lui, moi-même criminel ;

---

zèle passager a emporté Polyeucte, et que la mort présentée à ses yeux dans le supplice de Néarque rappellera en lui la crainte de mourir et le désir de vivre : l'expression est forte, mais obscure et entortillée.

(72) *J'ai trahi la justice à l'amour paternel.* C'est l'énergie du mot *trahir* qui a séduit Corneille, et lui a fait employer ce latinisme trop dur : ce verbe ne gouverne en français que ce qu'on appelle l'accusatif.

Et j'attendais de vous, au milieu de vos craintes,
Plus de remercîmens que je n'entends de plaintes.

PAULINE.

De quoi remercier qui ne me donne rien ?
Je sais quelle est l'humeur et l'esprit d'un chrétien :
Dans l'obstination jusqu'au bout il demeure ;
Vouloir son repentir, c'est ordonner qu'il meure.

FÉLIX.

Sa grâce est en sa main ; c'est à lui d'y rêver.

PAULINE.

Faites-la toute entière.

FÉLIX.

Il la peut achever.

PAULINE.

Ne l'abandonnez pas aux fureurs de sa secte.

FÉLIX.

Je l'abandonne aux lois, qu'il faut que je respecte.

PAULINE.

Est-ce ainsi que d'un gendre un beau-père est l'appui?

FÉLIX.

Qu'il fasse autant pour soi comme je fais pour lui (73).

PAULINE.

Mais il est aveuglé.

---

(73) *Qu'il fasse autant pour soi comme je fais pour lui.* Autrefois on disait *comme* pour *que*; l'un valait bien l'autre.

FÉLIX.

Mais il se plaît à l'être.
Qui chérit son erreur ne la veut pas connaître.

PAULINE.

Mon père, au nom des dieux....

FÉLIX.

Ne les réclamez pas,
Ces dieux dont l'intérêt demande son trépas.

PAULINE.

Ils écoutent nos vœux.

FÉLIX.

Eh bien, qu'il leur en fasse.

PAULINE.

Au nom de l'empereur, dont vous tenez la place....

FÉLIX.

J'ai son pouvoir en main; mais, s'il me l'a commis,
C'est pour le déployer contre ses ennemis.

PAULINE.

Polyeucte l'est-il?

FÉLIX.

Tous chrétiens sont rebelles.

PAULINE.

N'écoutez point pour lui ces maximes cruelles.
En épousant Pauline il s'est fait votre sang.

Préparez-vous à voir ce malheureux chrétien;
Et faites votre effort, quand j'aurai fait le mien.
Allez; n'irritez plus un père qui vous aime,
Et tâchez d'obtenir votre époux de lui-même.
Tantôt jusqu'en ce lieu je le ferai venir :
Cependant quittez-nous; je veux l'entretenir.

PAULINE.

De grâce, permettez....

FÉLIX.

Laissez-nous seuls, vous dis-je :
Votre douleur m'offense autant qu'elle m'afflige.
A gagner Polyeucte appliquez tous vos soins :
Vous avancerez plus en m'importunant moins.

SCÈNE V.

FÉLIX, ALBIN.

FÉLIX.

ALBIN, comme est-il mort (78)?

ALBIN.

En brutal (79), en impie,
En bravant les tourmens, en dédaignant la vie,

(78) *Albin, comme est-il mort?* *Quomodo* en latin signifie *comme* et *comment*, et les a produits tous deux dans notre langue. Nos pères usaient de tous les deux dans le même sens; Corneille a suivi leur autorité.

(79) *Brutal*, dans le langage ordinaire, se dit d'un

Polyeucte est chrétien parce qu'il l'a voulu,
Et vous portait au temple un esprit résolu.
Vous devez présumer de lui comme du reste.
Le trépas n'est pour eux ni honteux ni funeste :
Ils cherchent de la gloire à mépriser nos dieux ;
Aveugles pour la terre, ils aspirent aux cieux ;
Et, croyant que la mort leur en ouvre la porte,
Tourmentés, déchirés, assassinés, n'importe (74),
Les supplices leur sont ce qu'à nous les plaisirs,
Et les mènent au but où tendent leurs désirs.
La mort la plus infâme ils l'appellent martyre.

FÉLIX.

Eh bien donc ! Polyeucte aura ce qu'il désire :
N'en parlons plus.

PAULINE.

Mon père....

---

(74) *Tourmentés, déchirés, assassinés, n'importe.* Ce vers, surtout dans la bouche d'un païen, fait seul un grand tableau.

De pensers sur pensers mon âme est agitée,
De soucis sur soucis elle est inquiétée;
Je sens l'amour, la haine, et la crainte et l'espoir,
La joie et la douleur tour à tour l'émouvoir.
J'entre en des sentimens qui ne sont pas croyables:
J'en ai de violens, j'en ai de pitoyables,
J'en ai de généreux qui n'oseraient agir;
J'en ai même de bas, et qui me font rougir (83).
J'aime ce malheureux que j'ai choisi pour gendre,
Je hais l'aveugle erreur qui le vient de surprendre;
Je déplore sa perte, et, le voulant sauver,
J'ai la gloire des dieux ensemble à conserver;
Je redoute leur foudre, et celui de Décie:
Il y va de ma charge, il y va de ma vie.
Ainsi tantôt pour lui je m'expose au trépas,
Et tantôt je le perds pour ne me perdre pas.

ALBIN.

Décie excusera l'amitié d'un beau-père;
Et d'ailleurs Polyeucte est d'un sang qu'on révère.

FÉLIX.

A punir les chrétiens son ordre est rigoureux;
Et plus l'exemple est grand, plus il est dangereux.
On ne distingue point, quand l'offense est publique;
Et lorsqu'on dissimule un crime domestique,
Par quelle autorité peut-on, par quelle loi,
Châtier en autrui ce qu'on souffre chez soi?

---

(83) *J'en ai même de bas, et qui me font rougir.* Corneille a trouvé le moyen de donner de la grandeur à la bassesse même, pour la rendre digne de la scène tragique. On n'a plus de droit de condamner ni de mépriser Félix quand il se juge ainsi lui-même: le mépris tombe sur le vice, et non sur la personne.

PAULINE.

Je l'ai de votre main ; mon amour est sans crime :
Il est de votre choix la glorieuse estime ;
Et j'ai, pour l'accepter, éteint le plus beau feu
Qui d'une âme bien née ait mérité l'aveu.
Au nom de cette aveugle et prompte obéissance (76)
Que j'ai toujours rendue aux lois de la naissance,
Si vous avez pu tout sur moi, sur mon amour,
Que je puisse sur vous quelque chose à mon tour !
Par ce juste pouvoir à présent trop à craindre,
Par ces beaux sentimens qu'il m'a fallu contraindre,
Ne m'ôtez pas vos dons ; ils sont chers à mes yeux,
Et m'ont assez coûté pour m'être précieux.

FÉLIX.

Vous m'importunez trop. Bien que j'aie un cœur tendre,
Je n'aime la pitié qu'au prix que j'en veux prendre (77) :
Employez mieux l'effort de vos justes douleurs ;
Malgré moi m'en toucher, c'est perdre et temps et pleurs ;
J'en veux être le maître, et je veux bien qu'on sache
Que je la désavoue, alors qu'on me l'arrache.

---

(76) *Au nom de cette aveugle....* Voilà de ces chocs violens des passions, non seulement dans deux cœurs, mais dans le même cœur, que Corneille a su rendre mieux qu'aucun autre tragique, soit ancien, soit moderne.

(77) *Je n'aime la pitié qu'au prix que j'en veux prendre.* Il fallait *auquel*. On dit d'une chose qui se vend, *Qu'est-ce que le prix que j'en veux prendre ;* mais on ne dit pas, *cela est au prix que*, etc.

Préparez-vous à voir ce malheureux chrétien;
Et faites votre effort, quand j'aurai fait le mien.
Allez; n'irritez plus un père qui vous aime,
Et tâchez d'obtenir votre époux de lui-même.
Tantôt jusqu'en ce lieu je le ferai venir :
Cependant quittez-nous; je veux l'entretenir.

PAULINE.

De grâce, permettez....

FÉLIX.

Laissez-nous seuls, vous dis-je :
Votre douleur m'offense autant qu'elle m'afflige.
A gagner Polyeucte appliquez tous vos soins :
Vous avancerez plus en m'importunant moins.

SCÈNE V.

FÉLIX, ALBIN.

FÉLIX.

Albin, comme est-il mort (78)?

ALBIN.

En brutal (79), en impie,
En bravant les tourmens, en dédaignant la vie,

---

(78) *Albin, comme est-il mort?* *Quomodo* en latin signifie *comme* et *comment*, et les a produits tous deux dans notre langue. Nos pères usaient de tous les deux dans le même sens; Corneille a suivi leur autorité.

(79) *Brutal*, dans le langage ordinaire, se dit d'un

Après en avoir mis les saints vases par terre,
Sans crainte de Félix, sans crainte du tonnerre,
D'une fureur pareille ils courent à l'autel,
Cieux ! a-t-on vu jamais, a-t-on rien vu de tel ?
Du plus puissant des dieux nous voyons la statue
Par une main impie à leurs pieds abattue (69),
Les mystères troublés, le temple profané,
La fuite et les clameurs d'un peuple mutiné
Qui craint d'être accablé sous le courroux céleste.
Félix.... Mais le voici qui vous dira le reste.

PAULINE.

Que son visage est sombre et plein d'émotion !
Qu'il montre de tristesse et d'indignation !

SCÈNE III.

FÉLIX, PAULINE, STRATONICE.

FÉLIX.

Une telle insolence avoir osé paraître (70) !
En public ! à ma vue ! Il en mourra, le traître.

---

(69) *Par une main impie à leurs pieds abattue.* Si le poëte a voulu mettre ici une antithèse, elle est froide; s'il n'y a pas pensé, c'est une négligence qu'il eût fallu éviter, parce qu'elle semble montrer du dessein.

(70) *Une telle insolence avoir osé paraître* ! C'est un des tours communs aux deux langues, française et latine : *Meno incepto desistere victam. Insolence* est il ici dans la bouche de Félix, outré

PAULINE.

Souffrez que votre fille embrasse vos genoux.

FÉLIX.

Je parle de Néarque, et non de votre époux.
Quelque indigne qu'il soit de ce doux nom de gendre,
Mon âme lui conserve un sentiment plus tendre;
La grandeur de son crime et de mon déplaisir
N'a pas éteint l'amour qui me l'a fait choisir.

PAULINE.

Je n'attendais pas moins de la bonté d'un père.

FÉLIX.

Je pouvais l'immoler à ma juste colère:
Car vous n'ignorez pas à quel comble d'horreur
De son audace impie a monté la fureur;
Vous l'avez pu savoir, du moins, de Stratonice.

PAULINE.

Je sais que de Néarque il doit voir le supplice.

FÉLIX.

Du conseil qu'il doit prendre il sera mieux instruit,
Quand il verra punir celui qui l'a séduit.
Au spectacle sanglant d'un ami qu'il faut suivre,
La crainte de mourir et le désir de vivre
Ressaisissent une âme (71) avec tant de pouvoir,
Que qui voit le trépas cesse de le vouloir.

---

de colère et navré de douleur? On sent encore que *paroître* et *se montrer* ne sont rien moins que synonymes.

(71) *Ressaisissent une âme.* Félix imagine qu'un

L'exemple touche plus que ne fait la menace.
Cette indiscrète ardeur tourne bientôt en glace;
Et nous verrons bientôt son cœur inquiété
Me demander pardon de tant d'impiété.

PAULINE.

Vous pouvez espérer qu'il change de courage?

FÉLIX.

Aux dépens de Néarque il doit se rendre sage.

PAULINE.

Il le doit; mais, hélas! où me renvoyez-vous?
Et quels tristes hasards ne court point mon époux,
Si de son inconstance il faut qu'enfin j'espère
Le bien que j'espérais de la bonté d'un père?

FÉLIX.

Je vous en fais trop voir, Pauline, à consentir
Qu'il évite la mort par un prompt repentir.
Je devais même peine à des crimes semblables;
Et, mettant différence entre ces deux coupables,
J'ai trahi la justice à l'amour paternel (72):
Je me suis fait, pour lui, moi-même criminel;

---

zèle passager a emporté Polyeucte, et que la mort présentée à ses yeux dans le supplice de Néarque rappellera en lui la crainte de mourir et le désir de vivre : l'expression est forte, mais obscure et entortillée.

(72) *J'ai trahi la justice à l'amour paternel.* C'est l'énergie du mot *trahir* qui a séduit Corneille, et lui a fait employer ce latinisme trop dur : ce verbe ne gouverne en français que ce qu'on appelle l'accusatif.

Et j'attendais de vous, au milieu de vos craintes,
Plus de remercîmens que je n'entends de plaintes.

PAULINE.

De quoi remercier qui ne me donne rien ?
Je sais quelle est l'humeur et l'esprit d'un chrétien :
Dans l'obstination jusqu'au bout il demeure ;
Vouloir son repentir, c'est ordonner qu'il meure.

FÉLIX.

Sa grâce est en sa main ; c'est à lui d'y rêver.

PAULINE.

Faites-la toute entière.

FÉLIX.

Il la peut achever.

PAULINE.

Ne l'abandonnez pas aux fureurs de sa secte.

FÉLIX.

Je l'abandonne aux lois, qu'il faut que je respecte.

PAULINE.

Est-ce ainsi que d'un gendre un beau-père est l'appui?

FÉLIX.

Qu'il fasse autant pour soi comme je fais pour lui (73).

PAULINE.

Mais il est aveuglé.

---

(73) *Qu'il fasse autant pour soi comme je fais pour lui.* Autrefois on disait *comme* pour *que*; l'un valait bien l'autre.

FÉLIX.

Mais il se plaît à l'être.
Qui chérit son erreur ne la veut pas connaître.

PAULINE.

Mon père, au nom des dieux....

FÉLIX.

Ne les réclamez pas,
Ces dieux dont l'intérêt demande son trépas.

PAULINE.

Ils écoutent nos vœux.

FÉLIX.

Eh bien, qu'il leur en fasse.

PAULINE.

Au nom de l'empereur, dont vous tenez la place....

FÉLIX.

J'ai son pouvoir en main; mais, s'il me l'a commis,
C'est pour le déployer contre ses ennemis.

PAULINE.

Polyeucte l'est-il?

FÉLIX.

Tous chrétiens sont rebelles.

PAULINE.

N'écoutez point pour lui ces maximes cruelles.
En épousant Pauline il s'est fait votre sang.

FÉLIX.

Je regarde sa faute, et ne vois plus son rang.
Quand le crime d'état se joint au sacrilége,
Le sang ni l'amitié n'ont plus de privilége.

PAULINE.

Quel excès de rigueur!

FÉLIX.

Moindre que son forfait.

PAULINE.

O de mon songe affreux trop véritable effet!
Voyez-vous qu'avec lui vous perdez votre fille?

FÉLIX.

Les dieux et l'empereur sont plus que ma famille.

PAULINE.

La perte de tous deux ne vous peut arrêter!

FÉLIX.

J'ai les dieux et Décie ensemble à redouter.
Mais nous n'avons encore à craindre rien de triste:
Dans son aveuglement pensez-vous qu'il persiste?
S'il nous semblait tantôt courir à son malheur,
C'est d'un nouveau chrétien la première chaleur.

PAULINE.

Si vous l'aimez encor, quittez cette espérance
Que deux fois en un jour il change de croyance:
Outre que les chrétiens ont plus de dureté,
Vous attendez de lui trop de légèreté.
Ce n'est point une erreur avec le lait sucée,
Que sans l'examiner son âme ait embrassée:

Polyeucte est chrétien parce qu'il l'a voulu,
Et vous portait au temple un esprit résolu.
Vous devez présumer de lui comme du reste.
Le trépas n'est pour eux ni honteux ni funeste :
Ils cherchent de la gloire à mépriser nos dieux ;
Aveugles pour la terre, ils aspirent aux cieux ;
Et, croyant que la mort leur en ouvre la porte,
Tourmentés, déchirés, assassinés, n'importe (74),
Les supplices leur sont ce qu'à nous les plaisirs,
Et les mènent au but où tendent leurs désirs.
La mort la plus infâme ils l'appellent martyre.

FÉLIX.

Eh bien donc ! Polyeucte aura ce qu'il désire :
N'en parlons plus.

PAULINE.

Mon père....

---

(74) *Tourmentés, déchirés, assassinés, n'importe.* Ce vers, surtout dans la bouche d'un païen, fait seul un grand tableau.

SCÈNE IV (75).

FELIX, ALBIN, PAULINE, STRATONICE.

FÉLIX.

Albin, en est-ce fait?

ALBIN.

Oui, seigneur, et Néarque a payé son forfait.

FÉLIX.

Et notre Polyeucte a vu trancher sa vie?

ALBIN.

Il l'a vu, mais hélas! avec un œil d'envie;
Il brûle de le suivre au lieu de reculer,
Et son cœur s'affermit au lieu de s'ébranler.

PAULINE.

Je vous le disais bien. Encore un coup, mon père,
Si jamais mon respect a pu vous satisfaire,
Si vous l'avez prisé, si vous l'avez chéri....

FÉLIX.

Vous aimez trop, Pauline, un indigne mari.

(75) Les scènes se lient dans toute cette pièce par la nécessité même de l'action. On voit dans chaque mouvement de chaque acteur le ressort ou la raison qui l'attire ou qui l'emporte, selon le besoin : cet art est la plus grande preuve du génie.

PAULINE.

Je l'ai de votre main ; mon amour est sans crime :
Il est de votre choix la glorieuse estime ;
Et j'ai, pour l'accepter, éteint le plus beau feu
Qui d'une âme bien née ait mérité l'aveu.
Au nom de cette aveugle et prompte obéissance (76)
Que j'ai toujours rendue aux lois de la naissance,
Si vous avez pu tout sur moi, sur mon amour,
Que je puisse sur vous quelque chose à mon tour !
Par ce juste pouvoir à présent trop à craindre,
Par ces beaux sentimens qu'il m'a fallu contraindre,
Ne m'ôtez pas vos dons ; ils sont chers à mes yeux,
Et m'ont assez coûté pour m'être précieux.

FÉLIX.

Vous m'importunez trop. Bien que j'aie un cœur tendre,
Je n'aime la pitié qu'au prix que j'en veux prendre (77) :
Employez mieux l'effort de vos justes douleurs ;
Malgré moi m'en toucher, c'est perdre et temps et pleurs ;
J'en veux être le maître, et je veux bien qu'on sache
Que je la désavoue, alors qu'on me l'arrache.

---

(76) *Au nom de cette aveugle....* Voilà de ces chocs violens des passions, non seulement dans deux cœurs, mais dans le même cœur, que Corneille a su rendre mieux qu'aucun autre tragique, soit ancien, soit moderne.

(77) *Je n'aime la pitié qu'au prix que j'en veux prendre.* Il fallait *auquel*. On dit d'une chose qui se vend, *Qu'est qu'à ce prix que j'en veux prendre ;* mais on ne dit pas, *cela est au prix que*, etc.

Préparez-vous à voir ce malheureux chrétien;
Et faites votre effort, quand j'aurai fait le mien.
Allez; n'irritez plus un père qui vous aime,
Et tâchez d'obtenir votre époux de lui-même.
Tantôt jusqu'en ce lieu je le ferai venir :
Cependant quittez-nous; je veux l'entretenir.

PAULINE.

De grâce, permettez....

FÉLIX.

Laissez-nous seuls, vous dis-je :
Votre douleur m'offense autant qu'elle m'afflige.
A gagner Polyeucte appliquez tous vos soins :
Vous avancerez plus en m'importunant moins.

SCÈNE V.

FÉLIX, ALBIN.

FÉLIX.

Albin, comme est-il mort (78)?

ALBIN.

En brutal (79), en impie,
En bravant les tourmens, en dédaignant la vie,

---

(78) *Albin, comme est-il mort?* *Quomodo* en latin signifie *comme* et *comment*, et les a produits tous deux dans notre langue. Nos pères usaient de tous les deux dans le même sens; Corneille a suivi leur autorité.

(79) *Brutal*, dans le langage ordinaire, se dit d'un

Sans regret, sans murmure et sans étonnement,
Dans l'obstination et l'endurcissement,
Comme un chrétien enfin, le blasphême à la bouche (80).

FÉLIX.

Et l'autre (81)?

ALBIN.

Je l'ai dit déjà, rien ne le touche;
Loin d'en être abattu, son cœur en est plus haut;
On l'a violenté pour quitter l'échafaud (82):
Il est dans la prison où je l'ai vu conduire;
Mais vous êtes bien loin encor de le réduire.

FÉLIX.

Que je suis malheureux!

ALBIN.

Tout le monde vous plaint.

FÉLIX.

On ne sait pas les maux dont mon cœur est atteint.

---

homme dur et violent, qui s'emporte dès le premier mot; mais dans cette phrase, *mourir en brutal* signifie mourir comme une bête furieuse, qui ne voit rien, qui se précipite elle-même.

(80) *Comme un chrétien enfin, le blasphême à la bouche.* Il n'est pas besoin d'avertir que ces traits sont des éloges : tout dépend du point de vue.

(81) *Et l'autre?* Félix fait cette question à regret, de peur d'entendre ce qu'il craint.

(82) *On l'a violenté pour quitter l'échafaud.* Ce beau vers peint admirablement l'ardeur de Polyeucte et l'héroïsme des chrétiens.

De pensers sur pensers mon âme est agitée,
De soucis sur soucis elle est inquiétée;
Je sens l'amour, la haine, et la crainte et l'espoir,
La joie et la douleur tour à tour l'émouvoir.
J'entre en des sentimens qui ne sont pas croyables:
J'en ai de violens, j'en ai de pitoyables,
J'en ai de généreux qui n'oseraient agir;
J'en ai même de bas, et qui me font rougir (83).
J'aime ce malheureux que j'ai choisi pour gendre,
Je hais l'aveugle erreur qui le vient de surprendre;
Je déplore sa perte, et, le voulant sauver,
J'ai la gloire des dieux ensemble à conserver;
Je redoute leur foudre, et celui de Décie:
Il y va de ma charge, il y va de ma vie.
Ainsi tantôt pour lui je m'expose au trépas,
Et tantôt je le perds pour ne me perdre pas.

ALBIN.

Décie excusera l'amitié d'un beau-père;
Et d'ailleurs Polyeucte est d'un sang qu'on révère.

FÉLIX.

A punir les chrétiens son ordre est rigoureux;
Et plus l'exemple est grand, plus il est dangereux.
On ne distingue point, quand l'offense est publique;
Et lorsqu'on dissimule un crime domestique,
Par quelle autorité peut-on, par quelle loi,
Châtier en autrui ce qu'on souffre chez soi?

---

(83) *J'en ai même de bas, et qui me font rougir.* Corneille a trouvé le moyen de donner de la grandeur à la bassesse même, pour la rendre digne de la scène tragique. On n'a plus de droit de condamner ni de mépriser Félix quand il se juge ainsi lui-même: le mépris tombe sur le vice, et non sur la personne.

ALBIN.

Si vous n'osez avoir d'égard à sa personne,
Ecrivez à Décie, afin qu'il en ordonne.

FÉLIX.

Sévère me perdrait, si j'en usais ainsi :
Sa haine et son pouvoir font mon plus grand souci.
Si j'avais différé de punir un tel crime,
Quoiqu'il soit généreux, quoiqu'il soit magnanime,
Il est homme, et sensible, et je l'ai dédaigné;
Et de tant de mépris son esprit indigné,
Que met au désespoir cet hymen de Pauline,
Du courroux de Décie obtiendrait ma ruine.
Pour venger un affront tout semble être permis,
Et les occasions tentent les plus remis (84).
Peut-être (et ce soupçon n'est pas sans apparence)
Il rallume en son cœur déjà quelque espérance;
Et, croyant bientôt voir Polyeucte puni,
Il rappelle un amour à grand'peine banni.
Juge si sa colère, en ce cas implacable,
Me ferait innocent de sauver un coupable,
Et s'il m'épargnerait, voyant par mes bontés
Une seconde fois ses desseins avortés.
Te dirai-je un penser (85) indigne, bas et lâche?
Je l'étouffe, il renaît; il me flatte et me fâche :

---

(84) *Les occasions tentent les plus remis*, c'est-à-dire, les moins susceptibles de passions. Ce mot ne se dit plus que dans cette phrase : *sens remis*, *remissio animorum*.

(85) *Penser*, substantif, est employé quatre fois dans cette scène : l'usage l'a totalement banni du discours, et y a introduit *façon de penser*, qui a à peu près le même sens.

L'ambition toujours me le vient présenter ;
Et tout ce que je puis, c'est de le détester.
Polyeucte est ici l'appui de ma famille ;
Mais si, par son trépas, l'autre épousait ma fille ;
J'acquerrais bien par-là de plus puissans appuis,
Qui me mettraient plus haut cent fois que je ne suis (*a*).
Mon cœur en prend par force une maligne joie ;
Mais que plutôt le Ciel à tes yeux me foudroie,
Qu'à des pensers si bas je puisse consentir,
Que jusque-là ma gloire ose se démentir !

ALBIN.

Votre cœur est trop bon, et votre âme trop haute :
Mais vous résolvez-vous à punir cette faute ?

FÉLIX.

Je vais dans la prison faire tout mon effort
A vaincre cet esprit par l'effroi de la mort ;
Et nous verrons, après, ce que pourra Pauline.

ALBIN.

Que ferez-vous enfin, si toujours il s'obstine ?

FÉLIX.

Ne me presse point tant ; dans un tel déplaisir
Je ne puis que résoudre, et ne sais que choisir.

ALBIN.

Je dois vous avertir, en serviteur fidèle,
Qu'en sa faveur déjà la ville se rebelle (*b*),

(*a*) Voltaire trouve ces expressions, *l'autre épousait ma fille*, *J'acquerrais bien par-là*, *plus haut cent fois*, aussi basses que le sentiment de Félix est méprisable, quoique ménagé avec art. *Note de l'Edit.*

(*b*) *Rebeller* ne se dit plus, selon Voltaire ; cepen-

Et ne peut voir passer par la rigueur des lois
Sa dernière espérance et le sang de ses rois.
Je tiens sa prison même assez mal assurée :
J'ai laissé tout autour une troupe éplorée,
Je crains qu'on ne la force.

FÉLIX.

Il faut donc l'en tirer,
Et l'amener ici pour nous en assurer.

ALBIN.

Tirez-l'en donc vous-même, et d'un espoir de grâce
Apaisez la fureur de cette populace.

FÉLIX.

Allons; et s'il persiste à demeurer chrétien,
Nous en disposerons sans qu'elle en sache rien.

Fin du troisième acte.

---

dant nos bons auteurs l'emploient de même avec le pronom personnel, et l'Académie l'admet dans son Dictionnaire sans aucune observation. *Note de l'Edit.*

ACTE QUATRIÈME (86).

SCÈNE I.

POLYEUCTE, CLÉON,

Trois autres gardes.

POLYEUCTE.

GARDES, que me veut-on ?

CLÉON.

Pauline vous demande (87).

POLYEUCTE.

O présence, ô combat que surtout j'appréhende !
Félix, dans la prison j'ai triomphé de toi,
J'ai ri de ta menace, et t'ai vu sans effroi :

(86) Pauline attendrit le cœur de Polyeucte, mais elle n'ébranle point sa résolution : il fait une espèce de testament de mort en la cédant à Sévère.

(87) *Pauline vous demande.* L'unité du lieu paraît ici au moins équivoque. Polyeucte est sur le théâtre avec des gardes : on lui dit que Pauline le demande. Il devrait donc se rendre où est Pauline, et par conséquent quitter le théâtre ; mais c'est Pauline qui vient elle-même trouver celui qu'elle demande.

Tu prends pour t'en venger de plus puissantes armes ;
Je craignais beaucoup moins tes bourreaux que ses larmes.

Seigneur, qui vois ici (88) les périls que je cours,
En ce pressant besoin redouble ton secours ;
Et toi qui, tout sortant encor de la victoire,
Regardes mes travaux du séjour de la gloire,
Cher Néarque, pour vaincre un si fort ennemi,
Prête, du haut du ciel, la main à ton ami.

Gardes, oserez-vous me rendre un bon office ?
Non pour me dérober aux rigueurs du supplice ;
Ce n'est pas mon dessein qu'on me fasse évader :
Mais comme il suffira de trois à me garder,
L'autre m'obligerait d'aller quérir (*a*) Sévère ;
Je crois que sans péril on peut me satisfaire :
Si j'avais pu lui dire un secret important,
Il vivrait plus heureux, et je mourrais content.

CLÉON.

Si vous me l'ordonnez, j'y cours en diligence.

POLYEUCTE.

Sévère, à mon défaut, fera ta récompense ;
Va, ne perds point de temps, et reviens promptement.

CLÉON.

Je serai de retour, seigneur, dans un moment.

---

(88) *Seigneur, qui vois ici....* C'est par la prière qu'un vrai chrétien, rapportant tout à la grâce, doit se préparer aux grands combats.

(*a*) *Quérir* ne se dit plus, du moins dans le style tragique. *Note de l'Édit.*

SCÈNE II.

POLYEUCTE.

(Les gardes se retirent aux côtés du théâtre.)

SOURCE délicieuse (89), en misère féconde,
Que voulez-vous de moi, flatteuses voluptés,
Honteux attachemens de la chair et du monde,
Que ne me quittez-vous, quand je vous ai quittés ?
Allez, honneurs, plaisirs, qui me livrez la guerre :
Toute votre félicité,
Sujette à l'instabilité,
En moins de rien tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Ainsi n'espérez pas qu'après vous je soupire.
Vous étalez en vain vos charmes impuissans ;
Vous me montrez en vain, partout ce vaste empire,
Les ennemis de Dieu pompeux et florissans.
Il étale à son tour des revers équitables,
Par qui les grands sont confondus ;
Et les glaives qu'il tient pendus (90)

(89) *Source délicieuse.* Ce monologue, quoique un peu long, est si touchant et d'un style si élevé, que, quand on supprimerait tous les autres, il faudrait lui faire grâce.

(90) *Glaives qu'il tient pendus.* Quiconque écrit doit éviter soigneusement les expressions qui, quelque justes, sont susceptibles d'allusions déplaisantes ou ridicules.

Sur les plus fortunés coupables
Sont d'autant plus inévitables
Que leurs coups sont moins attendus.

Tigre altéré de sang, Décie impitoyable,
Ce Dieu t'a trop long-temps abandonné les siens :
De ton heureux destin vois la suite effroyable ;
Le Scythe va venger la Perse et les chrétiens.
Encore un peu plus outre (91), et ton heure est venue :
Rien ne t'en saurait garantir ;
Et la foudre qui va partir,
Toute prête à crever la nue,
Ne peut plus être retenue
Par l'attente du repentir.

Que cependant Félix (92) m'immole à ta colère ;
Qu'un rival plus puissant éblouisse ses yeux ;
Qu'aux dépens de ma vie il s'en fasse beau-père,
Et qu'à titre d'esclave il commande en ces lieux :
Je consens, ou plutôt j'aspire à ma ruine.
Monde, pour moi tu n'as plus rien :
Je porte en un cœur tout chrétien
Une flamme toute divine ;
Et je ne regarde Pauline
Que comme un obstacle à mon bien.

Saintes douceurs du ciel, adorables idées,
Vous remplissez un cœur qui vous peut recevoir ;
De vos sacrés attraits les âmes possédées
Ne conçoivent plus rien qui les puisse émouvoir.

---

(91) *Plus outre* n'est plus d'usage, et ne sera pas de ceux qu'on regrette.

(92) *Que cependant Félix*.... Cette stance bien sentie est de la plus sublime beauté.

Vous promettez beaucoup, et donnez davantage :
Vos biens ne sont point inconstans ;
Et l'heureux trépas que j'attends,
Ne vous sert que d'un doux passage
Pour nous introduire au partage
Qui nous rend à jamais contens.

C'est vous, ô feu divin, que rien ne peut éteindre,
Qui m'allez faire voir Pauline sans la craindre.
Je la vois : mais mon cœur, d'un saint zèle enflammé,
N'en goûte plus l'appât dont il était charmé ;
Et mes yeux, éclairés des célestes lumières,
Ne trouvent plus aux siens leurs grâces coutumières (93).

SCÈNE III.

PAULINE, POLYEUCTE, *gardes*.

POLYEUCTE.

MADAME, quel dessein vous fait me demander ?
Est-ce pour me combattre ou pour me seconder ?
Cet effort généreux de votre amour parfaite
Vient-il à mon secours, vient-il à ma défaite ?
Apportez-vous ici la haine ou l'amitié,
Comme mon ennemie ou ma chère moitié (94) ?

---

(93) *Grâces coutumières*. Corneille aurait-il pu se déterminer à employer ce mot, s'il eût été aussi déplaisant de son temps qu'il l'est pour nous aujourd'hui ?

(94) Cette scène, précédée et annoncée comme elle l'est, fait frissonner d'avance le spectateur. *Ma chère moitié* n'est plus que du bas comique.

PAULINE.

Vous n'avez point ici d'ennemi que vous-même;
Seul vous vous haïssez, lorsque chacun vous aime;
Seul vous exécutez tout ce que j'ai rêvé:
Ne veuillez pas vous perdre, et vous êtes sauvé.
A quelque extrémité que votre crime passe,
Vous êtes innocent, si vous vous faites grâce.
Daignez considérer le sang dont vous sortez,
Vos grandes actions, vos rares qualités:
Chéri de tout le peuple, estimé chez le prince,
Gendre du gouverneur de toute la province,
Je ne vous compte à rien (95) le nom de mon époux;
C'est un bonheur pour moi qui n'est pas grand pour vous (96).
Mais, après vos exploits, après votre naissance,
Après votre pouvoir, voyez notre espérance;
Et n'abandonnez pas à la main d'un bourreau
Ce qu'à nos justes vœux promet un sort si beau.

POLYEUCTE.

Je considère plus; je sais mes avantages,
Et l'espoir que sur eux forment les grands courages.
Ils n'aspirent enfin qu'à des biens passagers,
Que troublent les soucis, que suivent les dangers:
La mort nous les ravit, la fortune s'en joue;
Aujourd'hui dans le trône (97), et demain dans la boue;

---

(95) Au lieu de *pour rien*: cependant *à rien* a un autre sens.

(96) *C'est un bonheur pour moi qui n'est pas grand pour vous.* Elle veut dire, *et ce n'en est pas un pour vous;* mais ce reproche serait trop dur. Le tour qu'elle emploie est un peu louche, et aide par ce défaut à la justesse de l'expression.

(97) Corneille aimait mieux *dans* que *sur*; aujourd'hui c'est le contraire.

Et leur plus haut éclat fait tant de mécontens,
Que peu de vos Césars en ont joui long-temps.
J'ai de l'ambition, mais plus noble et plus belle.
Cette grandeur périt; j'en veux une immortelle,
Un bonheur assuré, sans mesure et sans fin,
Au-dessus de l'envie, au-dessus du destin.
Est-ce trop l'acheter que d'une triste vie,
Qui tantôt, qui soudain (98) me peut être ravie,
Qui ne me fait jouir que d'un instant qui fuit,
Et ne peut m'assurer de celui qui le suit?

PAULINE.

Voilà de vos chrétiens les ridicules songes;
Voilà jusqu'à quel point vous charment leurs mensonges:
Tout votre sang est peu pour un bonheur si doux!
Mais, pour en disposer, ce sang est-il à vous?
Vous n'avez pas la vie ainsi qu'un héritage:
Le jour qui vous la donne en même temps l'engage;
Vous la devez au prince, au public, à l'état.

POLYEUCTE.

Je la voudrais pour eux perdre dans un combat;
Je sais quel en est l'heur (99), et quelle en est la gloire.
Des aïeux de Décie on vante la mémoire;
Et ce nom, précieux encore à vos Romains,
Au bout de six cents ans lui met l'empire aux mains.

---

(98) *Tantôt* équivalait à *bientôt*; aujourd'hui il est déterminé à signifier une partie passée ou à venir du jour dans lequel est celui qui parle. *Soudain* est vieux en prose, mais il est beau en poésie.

(99) C'est du mot *heur* que sont nés *bonheur* et *malheur*, qui remplissent toutes les fonctions de leur primitif.

Je dois ma vie au peuple, au prince, à sa couronne ;
Mais je la dois bien plus au Dieu qui me la donne.
Si mourir pour son prince est un illustre sort,
Quand on meurt pour son Dieu, quelle sera la mort ?

PAULINE.

Quel Dieu ?

POLYEUCTE.

Tout beau (100), Pauline : il entend vos paroles ;
Et ce n'est pas un dieu comme vos dieux frivoles,
Insensibles et sourds, impuissans, mutilés,
De bois, de marbre ou d'or, comme vous les voulez (101).
C'est le Dieu des chrétiens, c'est le mien, c'est le vôtre;
Et la terre et le ciel n'en connaissent point d'autre.

PAULINE.

Adorez-le dans l'âme, et n'en témoignez rien.

POLYEUCTE.

Que je sois tout ensemble idolâtre et chrétien !

PAULINE.

Ne feignez qu'un moment : laissez partir Sévère ;
Et donnez lieu d'agir aux bontés de mon père.

---

(100) *Tout beau.* L'art peut faire encore passer ce mot dans la déclamation; mais il faut de l'art, surtout pour des oreilles prévenues. Corneille l'a employé plus d'une fois.

(101) *De bois, de marbre ou d'or, comme vous les voulez.* Ces derniers mots sont d'une simplicité sublime : le sublime est simple.

POLYEUCTE.

Les bontés de mon Dieu sont bien plus à chérir.
Il m'ôte des périls que j'aurais pu courir ;
Et, sans me laisser lieu de tourner en arrière,
Sa faveur me couronne entrant dans la carrière ;
Du premier coup de vent il me conduit au port ;
Et, sortant du baptême, il m'envoie à la mort.
Si vous pouviez comprendre et le peu qu'est la vie,
Et de quelles douceurs cette mort est suivie...
Mais que sert de parler de ces trésors cachés
A des esprits que Dieu n'a pas encore touchés ?

PAULINE.

Cruel (car il est temps que ma douleur éclate,
Et qu'un juste reproche accable une âme ingrate),
Est-ce là ce beau feu ? sont-ce là tes sermens ?
Témoignes-tu pour moi les moindres sentimens ?
Je ne te parlais point de l'état déplorable
Où ta mort va laisser ta femme inconsolable ;
Je croyais que l'amour t'en parlerait assez,
Et je ne voulais pas de sentimens forcés.
Mais cette amour si ferme et si bien méritée,
Que tu m'avais promise, et que je t'ai portée,
Quand tu me veux quitter, quand tu me fais mourir,
Te peut-elle arracher une larme, un soupir ?
Tu me quittes, ingrat, et le fais avec joie ;
Tu ne la caches pas (102), tu veux que je la voie ;
Et ton cœur, insensible à ces tristes appas,
Se figure un bonheur où je ne serai pas !

---

(102) *Tu ne la caches pas. La* se rapporte à *joie ;* mais ce mot étant sans article et pris par conséquent dans un sens indéfini, le pronom *la*, qui marque une chose définie, n'est pas juste : il le serait s'il y avait, *et le fais avec une grande joie.*

C'est donc là le dégoût qu'apporte l'hyménée !
Je te suis odieuse après m'être donnée !

POLYEUCTE.

Hélas !

PAULINE.

Que cet hélas a de peine à sortir (103) !
Encor s'il commençait un heureux repentir,
Que, tout forcé qu'il est, j'y trouverais de charmes !
Mais courage, il s'émeut, je vois couler des larmes.

POLYEUCTE.

J'en verse, et plût à Dieu (104) qu'à force d'en verser
Ce cœur trop endurci se pût enfin percer !
Le déplorable état où je vous abandonne
Est bien digne des pleurs que mon amour vous donne ;
Et si l'on peut au ciel sentir quelques douleurs,
J'y pleurerai pour vous l'excès de vos malheurs :
Mais si, dans ce séjour de gloire et de lumière,
Ce Dieu tout juste et bon peut souffrir ma prière,
S'il y daigne écouter un conjugal amour,
Sur votre aveuglement il répandra le jour.
Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne ;
Elle a trop de vertu pour n'être pas chrétienne.

---

(103) *Que cet hélas a de peine à sortir !* Cette expression ne sort point de la douleur ; c'est le cœur qui parle, sans art, sans apprêt, sans témoin.

(104) *J'en verse, et plût à Dieu...* Le poëte a su concilier les sentimens d'un chrétien qui vole au martyre avec ceux d'un époux qui chérit tendrement son épouse. — *Elle a trop de vertu pour n'être pas chrétienne.* Ce vers prépare le spectateur à la conversion de Pauline.

Avec trop de mérite il vous plut la former,
Pour ne vous pas connaître et ne vous pas aimer,
Pour vivre des enfers esclave infortunée,
Et sous leur triste joug mourir comme elle est née.

PAULINE.

Que dis-tu, malheureux? qu'osas-tu souhaiter?

POLYEUCTE.

Ce que de tout mon sang je voudrais acheter.

PAULINE.

Que plutôt....

POLYEUCTE.

C'est en vain qu'on se met en défense.
Ce Dieu touche les cœurs lorsque moins on y pense (105).
Ce bienheureux moment n'est pas encor venu;
Il viendra, mais le temps ne m'en est pas connu.

PAULINE.

Quittez cette chimère, et m'aimez (106).

POLYEUCTE.

Je vous aime,
Beaucoup moins que mon Dieu, mais bien plus que moi-même.

---

(105) *Lorsque moins on y pense.* Un comparatif pour un superlatif; le sens en souffre.

(106) *Quittez cette chimère, et m'aimez.* Il n'est rien de si tendre. La réponse ne l'est pas moins, quoique d'un style plus relevé.

PAULINE.

Au nom de cet amour, ne m'abandonnez pas.

POLYEUCTE.

Au nom de cet amour, daignez suivre mes pas.

PAULINE.

C'est peu de me quitter, tu veux donc me séduire ?

POLYEUCTE.

C'est peu d'aller au ciel, je veux vous y conduire.

PAULINE.

Imaginations !

POLYEUCTE.

Célestes vérités !

PAULINE.

Etrange aveuglement !

POLYEUCTE.

Eternelles clartés !

PAULINE.

Tu préfères la mort à l'amour de Pauline ?

POLYEUCTE.

Vous préférez le monde à la bonté divine !

PAULINE.

Va, cruel, va mourir (107); tu ne m'aimas jamais.

POLYEUCTE.

Vivez heureuse au monde, et me laissez en paix.

PAULINE.

Oui, je t'y vais laisser; ne t'en mets plus en peine.
Je vais... (108).

SCÈNE IV.

SÉVÈRE, POLYEUCTE, PAULINE, FABIAN, *gardes*.

PAULINE.

Mais quel dessein en ce lieu vous amène,
Sévère? aurait-on cru qu'un cœur si généreux
Pût venir jusqu'ici braver un malheureux?

POLYEUCTE.

Vous traitez mal, Pauline, un si rare mérite;
A ma seule prière, il rend cette visite.

---

(107) *Va cruel, va mourir.* Pauline est au désespoir de n'avoir pu fléchir son époux. On l'a dit plus haut: la vive tendresse, quand on ne l'écoute point, se livre à la colère.

(108) On peut juger, par cette scène et par la plupart des autres de cette pièce, de la conduite du dialogue: les personnages correspondans se partagent constamment la parole, selon l'intérêt de l'instant.

Je vous ai fait, seigneur, une incivilité,
Que vous pardonnerez à ma captivité.
Possesseur d'un trésor dont je n'étais pas digne,
Souffrez, avant ma mort, que je vous le résigne,
Et laisse la vertu la plus rare à nos yeux
Qu'une femme jamais pût recevoir des cieux.
Aux mains du plus vaillant et du plus honnête homme
Qu'ait adoré la terre et qu'ait vu naître Rome.
Vous êtes digne d'elle, elle est digne de vous;
Ne la refusez pas de la main d'un époux:
S'il vous a désunis, sa mort vous va rejoindre.
Qu'un feu jadis si beau n'en devienne pas moindre;
Rendez-lui votre cœur, et recevez sa foi;
Vivez heureux ensemble, et mourez comme moi:
C'est le bien qu'à tous deux Polyeucte désire.
Qu'on me mène à la mort, je n'ai plus rien à dire (109);
Allons, gardes, c'est fait.

SCÈNE V.

SÉVÈRE, PAULINE, FABIAN.

SÉVÈRE.

Dans mon étonnement
Je suis confus pour lui de son aveuglement;
Sa résolution a si peu de pareilles,
Qu'à peine je me fie encore à mes oreilles.

---

(109) *Qu'on me mène à la mort, je n'ai plus rien à dire.* C'est le plus haut degré de l'héroïsme chrétien. Polyeucte n'osait sortir le matin, de peur de déplaire à Pauline; le soir, il cède Pauline à son rival, et court à la mort.

Un cœur qui vous chérit (mais quel cœur assez bas
Aurait pu vous connaître et ne vous chérir pas?),
Un homme aimé de vous, sitôt qu'il vous possède,
Sans regret il vous quitte : il fait plus, il vous cède;
Et comme si vos feux étaient un don fatal,
Il en fait un présent lui-même à son rival!
Certes, ou les chrétiens ont d'étranges manies,
Ou leurs félicités doivent être infinies,
Puisque pour y prétendre ils osent rejeter
Ce que de tout l'empire il faudrait acheter.
Pour moi, si mes destins, un peu plus tôt propices,
Eussent de votre hymen honoré mes services,
Je n'aurais adoré que l'éclat de vos yeux,
J'en aurais fait mes rois, j'en aurais fait mes dieux;
On m'aurait mis en poudre, on m'aurait mis en cendre,
Avant que....

PAULINE.

Brisons là, je crains d'en trop entendre (110),
Et que cette chaleur, qui sent vos premiers feux,
Ne pousse quelque suite indigne de tous deux.
Sévère, connaissez Pauline toute entière.
Mon Polyeucte touche à son heure dernière (111):

---

(110) *Brisons là, je crains d'en trop entendre.* Corneille eût peut-être mieux fait de supprimer ce vers et les deux suivans; le premier, parce qu'il est d'un style trop familier; les deux autres, parce qu'il sont médiocres et d'un sens obscur. D'ailleurs Pauline, dans des momens si chauds, n'avait pas le loisir de s'arrêter si long-temps sur une telle proposition. Il fallait rompre brusquement le propos, et dire : *Sévère, connaissez Pauline toute entière.*

(111) *Mon Polyeucte touche à son heure dernière.* Sévère ne peut avoir d'espoir que par la

Pour achever de vivre il n'a plus qu'un moment ;
Vous en êtes la cause, encor qu'innocemment.
Je ne sais si votre âme, à vos désirs ouverte,
Aurait osé former quelque espoir sur sa perte ;
Mais sachez qu'il n'est point de si cruel trépas
Où d'un front assuré je ne porte mes pas,
Qu'il n'est point aux enfers d'horreurs que je n'endure,
Plutôt que de souiller une gloire si pure (*a*),
Que d'épouser un homme, après son triste sort,
Qui de quelque façon soit cause de sa mort ;
Et si vous me croyiez d'une âme si peu saine,
L'amour que j'eus pour vous tournerait tout en haine.
Vous êtes généreux ; soyez-le jusqu'au bout.
Mon père est en état de vous accorder tout ;
Il vous craint, et j'avance encor cette parole,
Que, s'il perd mon époux, c'est à vous qu'il l'immole.
Sauvez ce malheureux, employez-vous pour lui ;
Faites-vous un effort pour lui servir d'appui.
Je sais que c'est beaucoup que ce que je demande ;
Mais plus l'effort est grand, plus la gloire en est grande.
Conserver un rival dont vous êtes jaloux,
C'est un trait de vertu qui n'appartient qu'à vous ;
Et si ce n'est assez de votre renommée,
C'est beaucoup qu'une femme, autrefois tant aimée,
Et dont l'amour peut-être encor peut vous toucher,
Doive à votre grand cœur ce qu'elle a de plus cher.
Souvenez-vous, enfin, que vous êtes Sévère.
Adieu. Résolvez seul ce que vous devez faire.
Si vous n'êtes pas tel que je l'ose espérer,
Pour vous priser encor, je le veux ignorer.

---

mort de Polyeucte : Pauline le sait, et elle a assez bonne opinion de lui pour lui proposer de défendre la vie de Polyeucte.

(*a*) Construction vicieuse. *Note de l'Edit.*

SCÈNE VI.

SÉVÈRE, FABIAN.

SÉVÈRE.

Qu'est ceci, Fabian (112)? quel nouveau coup de foudre
Tombe sur mon bonheur et le réduit en poudre!
Plus je l'estime près, plus il est éloigné.
Je trouve tout perdu, quand je crois tout gagné;
Et toujours la fortune, à me nuire obstinée,
Tranche mon espérance aussitôt qu'elle est née.
Avant qu'offrir des vœux je reçois des refus;
Toujours triste, toujours et honteux et confus
De voir que lâchement elle ait osé renaître,
Qu'encor plus lâchement elle ait osé paraître,
Et qu'une femme enfin dans la calamité
Me fasse des leçons de générosité.
Votre belle âme est haute autant que malheureuse,
Mais elle est inhumaine autant que généreuse,
Pauline; et vos douleurs avec trop de rigueur
D'un amant tout à vous tyrannisent le cœur.
C'est donc peu de vous perdre; il faut que je vous donne,
Que je serve un rival lorsqu'il vous abandonne,
Et que, par un cruel et généreux effort,
Pour vous rendre en ses mains je l'arrache à la mort.

(112) *Qu'est ceci Fabian?....* C'est encore ici une scène de repos, pendant laquelle le spectateur exerce sa propre imagination sur les efforts que vont faire Pauline, Sévère, Félix, chacun de leur côté.

FABIAN.

Laissez à son destin cette ingrate famille ;
Qu'il accorde, s'il veut, le père avec la fille,
Polyeucte et Félix, l'épouse avec l'époux :
D'un si cruel effort quel prix espérez-vous ?

SÉVÈRE.

La gloire de montrer à cette âme si belle
Que Sévère l'égale et qu'il est digne d'elle,
Qu'elle m'était bien due, et que l'ordre des cieux,
En me la refusant, m'est trop injurieux.

FABIAN.

Sans accuser le sort ni le Ciel d'injustice,
Prenez garde au péril qui suit un tel service.
Vous hasardez beaucoup, Seigneur ; pensez-y-bien.
Quoi ! vous entreprenez de sauver un chrétien !
Pouvez-vous ignorer pour cette secte impie
Quelle est et fut toujours la haine de Décie ?
C'est un crime vers lui si grand, si capital,
Qu'à votre faveur même il peut être fatal.

SÉVÈRE.

Cet avis serait bon pour quelque âme commune :
S'il tient entre ses mains ma vie et ma fortune,
Je suis encor Sévère ; et tout ce grand pouvoir
Ne peut rien sur ma gloire et rien sur mon devoir.
Ici l'honneur m'oblige, et j'y veux satisfaire :
Qu'après le sort se montre ou propice ou contraire,
Comme son naturel est toujours inconstant,
Périssant glorieux, je périrai content.
Je te dirai bien plus, mais avec confidence.
La secte des chrétiens n'est pas ce que l'on pense :
On les hait ; la raison, je ne la connais point ;
Et je ne vois Décie injuste qu'en ce point.

Par curiosité j'ai voulu les connaître.
On les tient pour sorciers, dont l'enfer est le maître;
Et, sur cette croyance, on punit du trépas
Des mystères secrets que nous n'entendons pas.
Mais Cérès Eleusine et la bonne déesse
Ont leurs secrets comme eux à Rome et dans la Grèce.
Encore impunément nous souffrons en tous lieux,
Leur dieu seul excepté, toutes sortes de dieux;
Tous les monstres d'Egypte ont leurs temples dans Rome:
Nos aïeux à leur gré faisaient un dieu d'un homme;
Et, leur sang parmi nous conservant leurs erreurs,
Nous remplissons le ciel de tous nos empereurs.
Mais à parler sans fard de tant d'apothéoses,
L'effet est bien douteux de ces métamorphoses.
Les chrétiens n'ont qu'un Dieu, maître absolu de tout,
De qui le seul vouloir fait tout ce qu'il résout:
Mais, si j'ose entre nous dire ce qui me semble,
Les nôtres bien souvent s'accordent mal ensemble;
Et, me dût leur colère écraser à tes yeux,
Nous en avons beaucoup pour être de vrais dieux (113).
« Peut-être qu'après tout, ces croyances publiques
« Ne sont qu'inventions de sages politiques,
« Pour contenir un peuple, ou bien pour l'émouvoir,
« Et dessus sa faiblesse affermir leur pouvoir (*a*). »
Enfin chez les chrétiens les mœurs sont innocentes,
Les vices détestés, les vertus florissantes;

---

(113) *Nous en avons beaucoup pour être de vrais dieux.* Ces traits, placés ainsi, font beaucoup de plaisir au spectateur chrétien : c'est d'ailleurs le plus fort argument contre les faux dieux, rendu avec autant de finesse que de force.

(*a*) Ces quatre vers sont retranchés dans l'édition de 1664 et dans les suivantes. *Volt.*

« Jamais un adultère, un traître, un assassin ;
« Jamais d'ivrognerie et jamais de larcin.
« Ce n'est qu'amour entr'eux, que charité sincère ;
« Chacun y chérit l'autre, et le secourt en frère (*a*). »
Ils font des vœux pour nous qui les persécutons ;
Et, depuis tant de temps que nous les tourmentons,
Les a-t-on vus mutins ? les a-t-on vus rebelles ?
Nos princes ont ils eu des soldats plus fidèles ?
Furieux dans la guerre, ils souffrent nos bourreaux,
Et, lions au combat, ils meurent en agneaux.
J'ai trop de pitié d'eux pour ne les pas défendre.
Allons trouver Félix ; commençons par son gendre ;
Et contentons ainsi, d'une seule action,
Et Pauline, et ma gloire, et ma compassion.

(*a*) Ces quatre vers trop simples ont aussi été retranchés. *Volt.*

Fin du quatrième acte.

ACTE CINQUIÈME (114).

SCÈNE I.

FÉLIX, ALBIN, CLÉON.

FÉLIX.

ALBIN, as-tu bien vu la fourbe de Sévère (115) ?
As-tu bien vu sa haine? et vois-tu ma misère (116) ?

---

(114) Après une nouvelle tentative de Pauline et de Félix, c'est-à-dire de la tendresse et de l'autorité réunies, Polyeucte, persistant dans sa résolution, est envoyé à la mort.

Si on veut juger de l'action totale de cette pièce et de la manière dont elle est conduite, on n'a qu'à rapprocher les précis qu'on a mis à la tête de chaque acte : on verra une action simple, héroïque, entière, qui se passe en un même jour et en un même lieu. Si on trouve quelque difficulté sur le lieu, on peut voir l'*Examen* de la pièce par l'auteur.

(115) *Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère?* La fausse politique se trompe souvent elle-même par ses raffinemens ; mais, sans cette erreur, Félix faisait grâce à son gendre, et l'action n'était plus tragique.

(116) *Ma misère.* Ce mot, surtout avec le pronom possessif, ne signifie plus aujourd'hui que l'état d'une extrême indigence.

ALBIN.

Je n'ai vu rien en lui qu'un rival généreux,
Et ne vois rien en vous qu'un père rigoureux.

FÉLIX.

Que tu discernes mal le cœur d'avec la mine !
Dans l'âme il hait Félix et dédaigne Pauline;
Et, s'il l'aima jadis, il estime aujourd'hui
Les restes d'un rival (117) trop indignes de lui.
Il parle en sa faveur, il me prie, il menace,
Et me perdra, dit-il, si je ne lui fais grâce.
Tranchant du généreux, il croit m'épouvanter.
L'artifice est trop lourd pour ne pas l'éventer (118).
Je sais des gens de cour quelle est la politique;
J'en connais mieux que lui la plus fine pratique.
C'est en vain qu'il tempête (119) et feint d'être en fureur;
Je vois ce qu'il prétend auprès de l'empereur.
De ce qu'il me demande il m'y ferait un crime;
Epargnant son rival, je serais sa victime;
Et s'il avait affaire à quelque maladrait (a),
Le piége est bien tendu, sans doute il le perdrait.
Mais un vieux courtisan est un peu moins crédule :
Il voit quand on le joue, et quand on dissimule;

---

(117) *Les restes d'un rival.* Expression basse.

(118) *Lourd* pour *grossier*. *Eventer* ne s'accorde pas avec *lourd*.

(119). *C'est en vain qu'il tempête.....; s'il avait affaire à quelque maladrait...; j'en ai tant vu de toutes les façons.* Il faut convenir que toutes ces expressions sont fort au-dessous de la couleur tragique, et que rien ne peut les excuser.

(a) C'est ainsi qu'écrit Voltaire. De même autrefois, pour *croître*, on prononçait *craître*, que Mme Deshoulières fait rimer avec *hêtre*, et Quinault avec le verbe *être*. Voy. l'Astrate II, act. 1 et 3. *Not. de l'Éd.*

Et moi, j'en ai tant vu de toutes les façons,
Qu'à lui-même, au besoin, j'en ferais des leçons.

ALBIN.

Dieux ! que vous vous gênez (120) par cette défiance !

FÉLIX.

Pour subsister en cour c'est la haute science.
Quand un homme une fois a droit de nous haïr,
Nous devons présumer qu'il cherche à nous trahir ;
Toute son amitié nous doit être suspecte.
Si Polyeucte enfin n'abandonne sa secte,
Quoi que son protecteur ait pour lui dans l'esprit,
Je suivrai hautement l'ordre qui m'est prescrit.

ALBIN.

Grâce, grâce, seigneur ! que Pauline l'obtienne !

FÉLIX.

Celle de l'empereur ne suivrait pas la mienne ;
Et, loin de le tirer de ce pas dangereux,
Ma bonté ne ferait que nous perdre tous deux.

ALBIN.

Mais Sévère promet.....

FÉLIX.

Albin, je m'en défie,
Et connais mieux que lui la haine de Décie :
En faveur des chrétiens s'il choquait son courroux,
Lui-même assurément se perdrait avec nous.

---

(120) *Gêner*, qui, dans l'origine, signifiait *donner la torture*, a passé à une signification beaucoup plus douce, et ne marque plus qu'une incommodité légère, et qui coûte peu ou qui ne coûte rien : le mot est trop faible pour la situation de Félix.

Je veux tenter pourtant encore une autre voie.
Amenez Polyeucte ; et si je le renvoie,
S'il demeure insensible à ce dernier effort,
Au sortir de ce lieu qu'on lui donne la mort.

ALBIN.

Votre ordre est rigoureux.

FÉLIX.

Il faut que je le suive,
Si je veux empêcher qu'un désordre n'arrive.
Je vois le peuple ému pour prendre son parti,
Et toi-même tantôt tu m'en as averti.
Dans ce zèle pour lui qu'il fait déjà paraître :
Je ne sais si long-temps j'en pourrais être maître.
Peut-être dès demain, dès la nuit, dès ce soir,
J'en verrais des effets que je veux ne pas voir ;
Et Sévère, aussitôt courant à sa vengeance,
M'irait calomnier de quelque intelligence.
Il faut rompre ce coup qui me serait fatal.

ALBIN.

Que tant de prévoyance est un étrange mal !
Tout vous nuit tout vous perd, tout vous fait de l'ombrage ;
Mais voyez que sa mort mettra ce peuple en rage (121),
Que c'est mal le guérir que le désespérer (122).

FÉLIX.

En vain après sa mort il voudra murmurer ;

---

(121) *En rage* a trop de ressemblance avec la troisième personne du verbe *enrager* : on dit *en fureur*.

(122) La pensée est fausse, aussi bien que l'expression : on ne dit point *désespérer*, pour dire *ôter l'espoir* ; et il est d'ailleurs vrai qu'on guérit les fureurs d'une populace quand on lui ôte toute espérance de réussir.

Et, s'il ose venir à quelque violence,
C'est à faire à céder (123) deux jours à l'insolence :
J'aurai fait mon devoir, quoi qu'il puisse arriver.
Mais Polyeucte vient, tâchons à le sauver.
Soldats, retirez-vous, et gardez-bien la porte.

SCÈNE II.

FÉLIX, POLYEUCTE, ALBIN.

FÉLIX.

As-tu donc pour la vie une haine si forte,
Malheureux Polyeucte? et la loi des chrétiens
T'ordonne-t-elle ainsi d'abandonner les tiens?

POLYEUCTE.

Je ne hais point la vie, et j'en aime l'usage,
Mais sans attachement qui sente l'esclavage,
Toujours prêt à la rendre au Dieu dont je la tiens :
La raison me l'ordonne, et la loi des chrétiens;
Et je vous montre à tous par-là comme il faut vivre,
Si vous avez le cœur assez bon pour me suivre.

FÉLIX.

Te suivre dans l'abîme où tu veux te jeter?

POLYEUCTE.

Mais plutôt dans la gloire où je m'en vais monter.

---

(123) *Affaire*, autrefois masculin, vient évidemment du verbe *à faire*. On disait autrefois *un à faire*, pour *une chose à faire*; mais ce mot ancien est plus mort que vieux.

FÉLIX.

Donne-moi, pour le moins, le temps de la connaître (124) :
Pour me faire chrétien, sers-moi de guide à l'être;
Et ne dédaigne pas de m'instruire en ta foi,
Ou toi-même à ton Dieu tu répondras de moi.

POLYEUCTE.

N'en riez point, Félix, il sera votre juge;
Vous ne trouverez point devant lui de refuge;
Les rois et les bergers y sont d'un même rang :
De tous les siens sur vous il vengera le sang.

FÉLIX.

Je n'en répandrai plus; et, quoi qu'il en arrive,
Dans la foi des chrétiens je souffrirai qu'on vive;
J'en serai protecteur (125).

POLYEUCTE.

Non, non, persécutez,
Et soyez l'instrument de nos félicités :
Celle d'un vrai chrétien n'est que dans les souffrances;
Les plus cruels tourmens lui sont des récompenses.
Dieu, qui rend le centuple aux bonnes actions,
Pour comble donne encor les persécutions :
Mais ces secrets pour vous sont fâcheux à comprendre;
Ce n'est qu'à ses élus que Dieu les fait entendre.

---

(124) *Donne-moi, pour le moins, le temps de la connaître.* Cette ruse est dans le caractère de Félix pour gagner du temps.

(125) *J'en serai protecteur.* Félix se décèle lui-même parce qu'il promet trop. On peut observer que Polyeucte est attaqué de toutes les manières possibles.

FÉLIX.

Je te parle sans fard, et veux être chrétien.

POLYEUCTE.

Qui peut donc retarder l'effet d'un si grand bien?

FÉLIX.

La présence importune....

POLYEUCTE.

Et de qui? de Sévère?

FÉLIX.

Pour lui seul contre toi j'ai feint tant de colère.
Dissimule un moment jusques à son départ.

POLYEUCTE.

Félix, c'est donc ainsi que vous parlez sans fard?
Portez à vos païens, portez à vos idoles
Le sucre (126) empoisonné que sèment vos paroles.
Un chrétien ne craint rien, ne dissimule rien;
Aux yeux de tout le monde il est toujours chrétien.

FÉLIX.

Ce zèle de ta foi ne sert qu'à te séduire,
Si tu cours à la mort plutôt que de m'instruire.

POLYEUCTE.

Je vous en parlerais ici hors de saison:
Elle est un don du Ciel, et non de la raison;

(126) Le mot *sucre* ne peut être employé, même figurément, dans le style soutenu; on en trouvera la raison, si on se donne la peine de la chercher.

Et c'est là que bientôt, voyant Dieu face à face,
Plus aisément pour vous j'obtiendrai cette grâce.

FÉLIX.

Ta perte cependant me va désespérer.

POLYEUCTE.

Vous avez en vos mains de quoi la réparer.
En vous ôtant un gendre, on vous en donne un autre
Dont la condition répond mieux à la vôtre:
Ma perte n'est pour vous qu'un change avantageux (127).

FÉLIX.

Cesse de me tenir ce discours outrageux.
Je t'ai considéré plus que tu ne mérites;
Mais, malgré ma bonté, qui croît, plus tu l'irrites (128),
Cette insolence enfin te rendrait odieux,
Et je me vengerais aussi bien que nos dieux.

POLYEUCTE.

Quoi! vous changez bientôt d'humeur et de langage!
Le zèle de vos dieux rentre en votre courage!
Celui d'être chrétien s'échappe! et par hasard
Je vous viens d'obliger à me parler sans fard!

FÉLIX.

Va, ne présume pas que, quoi que je te jure,
De tes nouveaux docteurs je suive l'imposture.

---

(127) *Un change avantageux.* Pour éviter l'équivoque, on use aujourd'hui du mot *échange*.

(128) *Bonté, qui croît, plus tu l'irrites.* Cette façon de parler était bonne du temps de Corneille. C'était une ellipse : *croît d'autant plus, qu'on l'irrite plus.*

Je flattais ta manie, afin de t'arracher
Du honteux précipice où tu vas trébucher :
Je voulais gagner temps pour ménager ta vie,
Après l'éloignement d'un flatteur de Décie ;
Mais j'ai trop fait d'injure à nos dieux tout-puissans :
Choisis de leur donner ton sang ou de l'encens.

POLYEUCTE.

Mon choix n'est point douteux. Mais j'aperçois Pauline.
O ciel !

SCÈNE III.

PAULINE, FÉLIX, POLYEUCTE, ALBIN.

PAULINE.

Qui de vous deux aujourd'hui m'assassine ?
Sont-ce tous deux ensemble, ou chacun à son tour ?
Ne pourrai-je fléchir la nature ou l'amour ?
Et n'obtiendrai-je rien d'un époux ni d'un père ?

FÉLIX.

Parlez à votre époux.

POLYEUCTE.

Vivez avec Sévère (129).

PAULINE.

Tigre, assassine-moi du moins sans m'outrager.

---

(129) *Vivez avec Sévère.* Ce conseil est dur. Pauline le ressent vivement : *Tigre, assassine-moi*

POLYEUCTE.

Mon amour par pitié cherche à vous soulager ;
Il voit quelle douleur dans l'âme vous possède,
Et sait qu'un autre amour en est le seul remède.
Puisqu'un si grand mérite a pu vous enflammer,
Sa présence toujours a droit de vous charmer :
Vous l'aimez, il vous aime, et sa gloire augmentée...

PAULINE.

Que t'ai-je fait, cruel, pour être ainsi traitée,
Et pour me reprocher, au mépris de ma foi,
Un amour si puissant que j'ai vaincu pour toi ?
Vois, pour te faire vaincre un si fort adversaire,
Quels efforts à moi-même il a fallu me faire,
Quels combats j'ai donnés pour te donner un cœur
Si justement acquis à son premier vainqueur ;
Et si l'ingratitude en ton cœur ne domine,
Fais quelque effort sur toi pour te rendre à Pauline :
Apprends d'elle à forcer ton propre sentiment ;
Prends sa vertu pour guide en ton aveuglement ;
Souffre que de toi-même elle obtienne ta vie,
Pour vivre sous tes lois à jamais asservie.
Si tu peux rejeter de si justes désirs,
Regarde au moins ses pleurs, écoute ses soupirs ;
Ne désespère pas une âme qui t'adore.

POLYEUCTE.

Je vous l'ai déjà dit, et vous le dis encore,
Vivez avec Sévère, ou mourez avec moi.
Je ne méprise point vos pleurs ni votre foi ;

---

du moins sans m'outrager. C'est une suspension produite par l'art du poëte. Polyeucte n'avait pas eu le temps d'achever : *Vivez avec Sévère, ou mourez avec moi.* Par cette addition la critique se change en pitié douloureuse et en admiration.

Mais, de quoi que pour vous notre amour m'entretienne,
Je ne vous connais plus si vous n'êtes chrétienne.
C'en est assez, Félix, reprenez ce courroux,
Et sur cet insolent vengez vos dieux et vous.

PAULINE.

Ah! mon père, son crime à peine est pardonnable;
Mais, s'il est insensé, vous êtes raisonnable.
La nature est trop forte, et ses aimables traits,
Imprimés dans le sang, ne s'effacent jamais.
Un père est toujours père, et sur cette assurance
J'ose appuyer encor un reste d'espérance.
Jetez sur votre fille un regard paternel.
Ma mort suivra la mort de ce cher criminel;
Et les dieux trouveront sa peine illégitime,
Puisqu'elle confondra l'innocence et le crime,
Et qu'elle changera, par ce redoublement,
En injuste rigueur un juste châtiment.
Nos destins, par vos mains rendus inséparables,
Nous doivent rendre heureux ensemble ou misérables;
Et vous seriez cruel jusques au dernier point,
Si vous désunissiez ce que vous avez joint.
Un cœur à l'autre uni jamais ne se retire;
Et, pour l'en séparer, il faut qu'on le déchire.
Mais vous êtes sensible à mes justes douleurs,
Et d'un œil paternel vous regardez mes pleurs.

FÉLIX.

Oui, ma fille, il est vrai qu'un père est toujours père;
Rien n'en peut effacer le sacré caractère:
Je porte un cœur sensible, et vous l'avez percé.
Je me joins avec vous contre cet insensé.
Malheureux Polyeucte, es-tu seul insensible?
Et veux-tu rendre seul ton crime irrémissible?

Peux-tu voir tant de pleurs d'un œil si détaché ?
Peux-tu voir tant d'amour sans en être touché ?
Ne reconnais-tu plus ni beau-père ni femme,
Sans amitié pour l'un, et pour l'autre sans flamme ?
Pour reprendre les noms et de gendre et d'époux,
Veux-tu nous voir tous deux embrasser tes genoux ?

POLYEUCTE.

Que tout cet artifice (130) est de mauvaise grâce !
Après avoir deux fois essayé la menace,
Après m'avoir fait voir Néarque dans la mort,
Après avoir tenté l'amour et son effort,
Après m'avoir montré cette soif du baptême,
Pour opposer à Dieu l'intérêt de Dieu même,
Vous vous joignez ensemble ! Ah ! ruses de l'enfer !
Faut-il tant de fois vaincre avant que triompher ?
Vos résolutions usent trop de remise ;
Prenez la vôtre enfin, puisque la mienne est prise.
Je n'adore qu'un Dieu, maître de l'univers,
Sous qui tremblent le ciel, la terre et les enfers ;
Un Dieu qui, nous aimant d'une amour infinie,
Voulut mourir pour nous avec ignominie,
Et qui, par un effort de cet excès d'amour,
Veut pour nous en victime être offert chaque jour.

---

(130) *Que tout cet artifice est de mauvaise grâce !* Polyeucte, voyant son beau-père et sa femme à ses pieds, se trouve fort embarrassé : son courage chancelle ; mais, levant les yeux au ciel, il renouvelle sa profession de foi qui produit un double effet. Elle lui rend tout son courage, et à Félix toute sa fureur. Ainsi la force de Polyeucte sort d'un moment de faiblesse, et l'action se précipite vers son terme par cela même qui semblait devoir la suspendre ou l'arrêter.

Mais j'ai tort d'en parler à qui ne peut m'entendre.
Voyez l'aveugle erreur que vous osez défendre :
Des crimes les plus noirs vous souillez tous vos dieux.
Vous n'en punissez point qui n'ait son maître aux cieux;
La prostitution, l'adultère, l'inceste,
Le vol, l'assassinat, et tout ce qu'on déteste,
C'est l'exemple qu'à suivre offrent vos immortels.
J'ai profané leur temple et brisé leurs autels ;
Je le ferais encor, si j'avais à le faire,
Même aux yeux de Félix ; même aux yeux de Sévère ;
Même aux yeux du sénat, aux yeux de l'empereur.

FÉLIX.

Enfin ma bonté cède à ma juste fureur.
Adore-les, ou meurs (131).

POLYEUCTE.

Je suis chrétien.

FÉLIX.

Impie !
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

POLYEUCTE.

Je suis chrétien.

FÉLIX.

Tu l'es ? O cœur trop obstiné !
Soldats, exécutez l'ordre que j'ai donné.

---

(131) *Adore-les, ou meurs.* Polyeucte ne répond plus qu'en usant des mots consacrés par les martyrs : *Je suis chrétien.*

PAULINE.

Où le conduisez-vous?

FÉLIX.

A la mort.

POLYEUCTE.

A la gloire.
Chère Pauline, adieu; conservez ma mémoire (132).

PAULINE.

Je te suivrai partout, et mourrai si tu meurs.

POLYEUCTE.

Ne suivez point mes pas, ou quittez vos erreurs.

FÉLIX.

Qu'on l'ôte de mes yeux, et que l'on obéisse;
Puisqu'il aime à périr, je consens qu'il périsse (133).

---

(132) *A la gloire.* Quels instans de douleur, et d'enthousiasme, et d'admiration, et de pitié! — *Mémoire* est pris dans le même sens que ci-dessus.

(133) *Je consens qu'il périsse.* Félix, attendri, malgré son système de politique cruelle, adoucit l'expression : *Je consens, je l'abandonne à la rigueur de la loi.*

SCÈNE IV (134).

FÉLIX, ALBIN.

FÉLIX.

Je me fais violence, Albin, mais je l'ai dû;
Ma bonté naturelle aisément m'eût perdu.
Que la rage du peuple à présent se déploie;
Que Sévère en fureur tonne, éclate, foudroie :
M'étant fait cet effort, j'ai fait ma sûreté.
Mais n'es-tu point surpris de cette dureté?
Vois-tu, comme le sien, des cœurs impénétrables,
Ou des impiétés à ce point exécrables?
Du moins j'ai satisfait mon esprit affligé;
Pour amollir son cœur je n'ai rien négligé:
J'ai feint même à tes yeux des lâchetés extrêmes;
Et certes, sans l'horreur de ses derniers blasphêmes,
Qui m'ont rempli soudain de colère et d'effroi,
J'aurais eu de la peine à triompher de moi.

ALBIN.

Vous maudirez peut-être un jour cette victoire,
Qui tient je ne sais quoi d'une action trop noire,
Indigne de Félix, indigne d'un Romain,
Répandant votre sang par votre propre main.

FÉLIX.

Ainsi l'ont autrefois versé Brute et Manlie;
Mais leur gloire en a crû, loin d'en être affaiblie;

(134) Pendant cet entretien de Félix avec son confident, le spectateur suit de la pensée Polyeucte et Pauline, et se représente les choses au gré de son imagination allumée.

Et quand nos vieux héros avaient de mauvais sang,
Ils eussent, pour le perdre, ouvert leur propre flanc.

ALBIN.

Votre ardeur vous séduit; mais, quoi qu'elle vous die,
Quand vous la sentirez une fois refroidie,
Quand vous verrez Pauline, et que son désespoir
Par ses pleurs et ses cris saura vous émouvoir....

FÉLIX.

Tu me fais souvenir qu'elle a suivi ce traître,
Et que ce désespoir qu'elle fera paraître
De mes commandemens pourra troubler l'effet.
Va donc, cours y mettre ordre et voir ce qu'elle fait;
Romps ce que ses douleurs y donneraient d'obstacle;
Tire-la, si tu peux, de ce triste spectacle;
Tâche à la consoler. Va donc : qui te retient?

ALBIN.

Il n'en est pas besoin, seigneur, elle revient.

SCÈNE V.

PAULINE, FÉLIX, ALBIN.

PAULINE.

Père barbare, achève, achève ton ouvrage;
Cette seconde hostie est digne de ta rage.
Joins ta fille à ton gendre; ose, que tardes-tu?
Tu vois le même crime ou la même vertu.
Ta barbarie en elle a les mêmes matières (135).
Mon époux, en mourant, m'a laissé ses lumières;

---

(135) *Ta barbarie en elle a les mêmes matières*,

Son sang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
M'a dessillé les yeux, et me les vient d'ouvrir.
Je vois, je sais, je crois, je suis désabusée;
De ce bienheureux sang tu me vois baptisée :
Je suis chrétienne enfin; n'est-ce point assez dit?
Conserve, en me perdant, ton rang et ton crédit;
Redoute l'empereur, appréhende Sévère;
Si tu ne veux périr, ma perte est nécessaire;
Polyeucte m'appelle à cet heureux trépas;
Je vois Néarque et lui qui me tendent les bras.
Mène, mène-moi voir tes dieux que je déteste :
Ils n'en ont brisé qu'un; je briserai le reste.
On m'y verra braver tout ce que vous craignez,
Ce foudres impuissans qu'en leurs mains vous peignez;
Et, saintement rebelle aux lois de la naissance,
Une fois envers toi manquer d'obéissance.
Ce n'est point ma douleur que par-là je fais voir;
C'est la grâce qui parle, et non le désespoir.
Le faut-il dire encor, Félix? je suis chrétienne.
Affermis par ma mort ta fortune et la mienne :
Le coup à l'un et l'autre en sera précieux,
Puisqu'il t'assure en terre en m'élevant aux cieux.

SCÈNE VI ET DERNIÈRE.

SÉVERE, FÉLIX, PAULINE, ALBIN, FABIAN.

SÉVÈRE.

Père dénaturé, malheureux politique,
Esclave ambitieux d'une peur chimérique,

---

au lieu de dire, *les mêmes sujets*. C'est encore un latinisme de mot, c'est-à-dire un mot français pris dans le sens qu'il avait en latin.

Polyeucte est donc mort ! et par vos cruautés
Vous pensez conserver vos tristes dignités !
La faveur que pour lui je vous avais offerte,
Au lieu de le sauver, précipite sa perte !
J'ai prié, menacé, mais sans vous émouvoir;
Et vous m'avez cru fourbe, ou de peu de pouvoir.
Eh bien, à vos dépens vous verrez que Sévère
Ne se vante jamais que de ce qu'il peut faire;
Et par votre ruine il vous fera juger,
Que qui peut bien vous perdre eût pu vous protéger.
Continuez aux dieux ce service fidèle;
Par de telles horreurs montrez-leur votre zèle.
Adieu; mais quand l'orage éclatera sur vous,
Ne doutez point du bras dont partiront les coups.

FÉLIX.

Arrêtez-vous, seigneur, et d'une âme apaisée,
Souffrez que je vous livre une vengeance aisée.
Ne me reprochez plus que par mes cruautés
Je tâche à conserver mes tristes dignités;
Je dépose à vos pieds l'éclat de leur faux lustre:
Celle où j'ose aspirer est d'un rang plus illustre;
Je m'y trouve forcé par un secret appas;
Je cède à des transports que je ne connais pas,
Et, par un mouvement que je ne puis entendre,
De ma fureur je passe au zèle de mon gendre.
C'est lui, n'en doutez point, dont le sang innocent
Pour son persécuteur prie un Dieu tout-puissant:
Son amour, épandu sur toute la famille,
Tire après lui le père aussi bien que la fille.
J'en ai fait un martyr, sa mort me fait chrétien;
J'ai fait tout son bonheur, il veut faire le mien.
C'est ainsi qu'un chrétien se venge et se courrouce.
Heureuse cruauté dont la suite est si douce!
Donne la main, Pauline. Apportez des liens;
Immolez à vos dieux ces deux nouveaux chrétiens:

Je le suis, elle l'est (136); suivez votre colère.

PAULINE.

Qu'heureusement enfin je retrouve mon père!
Cet heureux changement rend mon bonheur parfait.

FÉLIX.

Ma fille, il n'appartient qu'à celui qui le fait.

SÉVÈRE.

Qui ne serait touché d'un si tendre spectacle?
De pareils changemens ne vont point sans miracle.
Sans doute vos chrétiens, qu'on persécute en vain,
Ont quelque chose en eux qui surpasse l'humain;
Ils mènent une vie avec tant d'innocence,
Que le Ciel leur en doit quelque reconnaissance.
Se relever plus forts, plus ils sont abattus,
N'est pas aussi l'effet des communes vertus.
Je les aimai toujours, quoi qu'on m'en ait pu dire,
Je n'en vois point mourir que mon cœur n'en soupire,
Et peut-être qu'un jour je les connaîtrai mieux.
J'approuve cependant que chacun ait ses dieux,
Qu'il les serve à sa mode (137), et sans peur de la peine.
Si vous êtes chrétien, ne craignez plus ma haine;
Je les aime, Félix, et de leur protecteur
Je n'en veux pas sur vous faire un persécuteur.

---

(136) Cette conversion a une vraisemblance suffisante, par la règle que ce que tout le monde sait être arrivé souvent a pu arriver à Pauline. Personne n'ignore le mot de Tertullien : *Sanguis martyrum semen christianorum*. Félix ne se serait pas converti par son gendre; il se convertit par l'exemple touchant de sa fille.

(137) *A sa mode* est bas; *à sa façon* ne l'est pas moins : *à sa manière* est de tous les styles.

Gardez votre pouvoir, reprenez-en la marque ;
Servez bien votre Dieu, servez votre monarque.
Je perdrai mon crédit envers sa majesté,
Ou vous verrez finir cette sévérité :
Par cette injuste haine il se fait trop d'outrage.

FÉLIX.

Daigne le Ciel en vous achever son ouvrage,
Et, pour vous rendre un jour ce que vous méritez,
Vous inspirer bientôt toutes ses vérités.
Nous autres (138), bénissons notre heureuse aventure :
Allons à nos martyrs donner la sépulture,
Baiser leurs corps sacrés, les mettre en digne lieu,
Et faire retentir partout le nom de Dieu.

JUGEMENT SUR POLYEUCTE.

Tel est le poëme peut-être le plus parfait qui soit sorti du plus grand homme que la France ait eu dans les lettres, et qu'elle compte dans ses fastes, comme les Turenne et les Condé : tout y est simple, tout y est pris dans la nature. Le poëte, maître partout de sa matière, la pétrit à son gré, et lui donne la forme qu'il lui plaît. Si les événemens paraissent trop multipliés dans un si court espace, où l'on voit un baptême, un sacrifice aux dieux, Néarque puni de mort, et enfin Polyeucte vivement sollicité, et ensuite jugé et conduit à la mort, tout cela en un jour, on doit se souvenir que l'action théâtrale ne doit point être jugée comme l'action naturelle. Le spectateur français a opté ; il veut du mouvement,

---

(138) *Nous autres* est encore une expression trop commune, aussi bien qu'*heureuse aventure*.

des éclats, des chocs toujours nouveaux; ce qui ne peut s'exécuter que par la multiplicité des incidens, pour laquelle multiplicité on se contente d'une vraisemblance apparente, pourvu qu'il y en ait une réelle et frappante dans le tableau de chacun de ces incidens pris séparément.

On trouve dans ce poëme, qui a été écrit il y a plus de cent vingt ans (*a*), et qui contient plus de dix-huit cents vers, une cinquantaine d'expressions répréhensibles, dont les unes surannées, les autres risquées contre des règles qui n'étaient pas encore bien établies, doivent la plupart être imputées au siècle plutôt qu'à l'auteur.

Les Romains étaient plus justes que nous en cette partie; ils passaient à leurs écrivains anciens une monnaie grossière et mal polie, pourvu qu'elle fût d'or. Corneille est souvent jugé parmi nous comme le serait un homme ordinaire qui aurait écrit de nos jours; un mot passé de mode nous offense et nous donne de l'humeur : tâchons d'être d'accord avec nous-mêmes. Nous préférons tous les jours le vieux français d'Amiot *translatant* Plutarque au style rajeuni de Dacier. Ce vieux langage, dit-on, est plus mâle, plus naïf, plus ressemblant à la nature et à la vérité. Nous aimons une certaine allure du bon vieux temps dans les contes, dans les fables, dans toutes les pièces du style Marotique. Il y a tel vers de La Fontaine qui doit tout son sel et toutes ses grâces à un mot antique rappelé du tombeau; et nous ferons un crime à Corneille de parler la langue et d'être vêtu à la mode de son temps! Si par hasard ces mots, ces tours n'étaient que vieux, et que d'un autre côté ils fussent d'un sens clair, naïf, énergique, qu'ils donnassent au vers un caractère propre et différent de

(*a*) L'abbé Batteux faisait ces Remarques sur Polyeucte en 1788. *Not. de l'Edit.*

celui de la prose, ne serait-ce pas nous appauvrir de gaieté de cœur que de les supprimer, et peut-être nous montrer difficiles par ignorance?

Corneille est quelquefois trop orateur; son génie, porté vers le grand, s'échappe quelquefois au-delà des limites : il mêle quelquefois les couleurs des genres différens; à force de vouloir être court et énergique, il devient quelquefois obscur; par un excès de modestie, et ne se fiant point assez à ses forces, il recueille quelquefois des fleurs trop communes pour lui, on doit en convenir. Mais qu'on nous fasse de pareilles fautes au même prix : ces taches légères doivent-elles être aperçues au milieu de tant de richesses et de magnificence? Pour moi, il me semble que tout Français ami des lettres doit, sinon louer, du moins aimer Corneille sans restriction, et soutenir sa gloire en citoyen, comme une partie considérable de la gloire de sa nation : il doit, pour me servir de l'expression d'un ancien, parlant d'Ennius, conserver l'image de ce grand homme dans son cœur, et lui dresser un temple et des autels (*a*). Les succès toujours nouveaux d'Héraclius, de Rodogune, de Polyeucte, de Cinna, malgré tant d'autres chefs-d'œuvre qui s'annoncent tous les jours sur la scène française, montrent que le public français n'est pas fort éloigné de ce sentiment patriotique, et que, si quelquefois il s'arrête à la frivolité, ce n'est pas faute de goût et d'estime pour les choses vraiment belles et solides.

(*a*) *Quicumque litterarum jucunditatibus instructas habent mentes, non possunt non in suis pectoribus dedicatum habere, sicuti deorum, sic et Ennii poetæ simulacrum.* Vitruv. l. IX., c. 3.

FIN DU SIXIÈME ET DERNIER VOLUME.

TABLE DES MATIÈRES.

XIème TRAITÉ.

DE L'ARRANGEMENT DES MOTS, TRADUIT DU GREC DE DENYS D'HALICARNASSE.

CHAP. I. Utilité de cet Ouvrage. Pag. 1
CHAP. II. Ce qu'on entend par Arrangement des Mots. 7
CHAP. III. Effets de l'Arrangement des Mots. 10
CHAP. IV. Qu'en dérangeant les Mots on détruit la beauté du Discours. 17
CHAP. V. Que la Nature ne donne point de règles pour l'Arrangement des Mots. 27
CHAP. VI. Trois Opérations dans l'Arrangement des Mots. 32
CHAP. VII. Manière d'arranger les Membres des Périodes. 36
CHAP. VIII. Manière de former les Membres des Périodes. 38
CHAP. IX. Manière d'orner les Membres des Périodes. 39
CHAP. X. Quel objet doit se proposer un Auteur qui compose. 43
CHAP. XI. Ce qui constitue l'agréable et le beau. 44
CHAP. XII. Ce qui rend la Composition agréable. 53
CHAP. XIII. Ce qui rend la Composition belle. 57

CHAP. XIV. Des Lettres et de leurs qualités. Pag. 58
CHAP. XV. Des Syllabes et de leurs qualités. 65
CHAP. XVI. Art des Poëtes dans le Choix et la Composition des Mots. 71
CHAP. XVII. Des Rhythmes ou Nombres du Discours. 79
CHAP. XVIII. Effets des Rhythmes. 84
CHAP. XIX. De la Variété nécessaire dans la Composition. 96
CHAP. XX. De la Convenance dans les Compositions. 102
CHAP. XXI. Des diverses espèces de Compositions. 110
CHAP. XXII. De la Composition austère. 112
CHAP. XXIII. De la Composition élégante et fleurie. 126
CHAP. XXIV. De la Composition moyenne, ou qui tient le milieu entre la Composition austère et la Composition élégante et fleurie. 134
CHAP. XXV. Comment la Prose peut ressembler aux Vers. 137
CHAP. XXVI. Comment la Poésie peut ressembler à la Prose. 153

RÉFLEXIONS SUR LA LANGUE FRANÇAISE, comparée avec la langue grecque dans quelques points donnés par Denys d'Halicarnasse dans son traité de l'Arrangement des Mots. 163

REMARQUES SUR LA TRAGÉDIE DE POLYEUCTE, 271

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES.